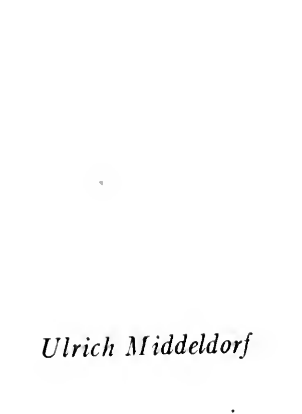



Ulrich Middeldorf

DICTIONNAIRE

DES

BEAUX-ARTS.

DICTIONNAIRE

DES

BEAUX-ARTS,

PAR A. L. MILLIN,

Membre de l'Institut, Conservateur des Médailles, des Antiques et des Pierres gravées de la Bibliothèque impériale, Professeur d'antiquités, etc. etc.

Cet ouvrage fait partie de ceux adoptés par le Gouvernement pour la formation des Bibliothèques des Licées.

TOME III.

DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET.

A PARIS,

Chez DESRAY, Libraire, rue Hautefeuille, n° 4.

M. DCCC. VI.

DICTIONNAIRE
DES
BEAUX ARTS.

P. Dans le langage musical, P, par abréviation, signifie *piano*, doux (*Voyez* ce mot). Le double PP, signifie *pianissimo*, très-doux.

Pacificateur ; l'attitude d'une personne qui accorde la paix, ou une grace, consistoit, chez les anciens, dans l'extension du bras droit placé horizontalement, formant un angle droit avec la poitrine, la main très-ouverte, et tous les doigts étendus. On l'avoit d'ailleurs consacrée pour annoncer la paix ou la trève ; on l'employoit encore pour appaiser les émeutes et les séditions. Comme cette position étoit noble et imposante, on la donnoit aux statues des empereurs ; la statue équestre de Marc-Aurèle au Capitole, et celle de Domitien, étoient ainsi figurées. *Voy.* Orateur.

Padouan ; on désigne par ce nom les médailles fausses fabriquées avec beaucoup de soin par J. Cauvin, surnommé *il padoano*, et par Bassiano. Ces faussaires qu'on appelle également les *padouans*, copioient des médailles sur l'antique, ou selon la méthode antique, ou ils composoient des revers, d'après une profonde connoissance de l'histoire. Le Cabinet des antiques de la Bibliothèque impériale possède une belle suite de coins des padouans.

Pæan ; sorte d'hymne ou de chant en l'honneur des dieux ou des grands hommes. Xenodame et Pratinas passent pour en avoir été les inventeurs ; on cite aussi Thalétas, mais peut-être n'a-t-il fait que le perfectionner.

Pædagogianus puer. *Voyez* Pædagogium.

Pædagogium ; on appeloit ainsi la troupe de jeunes garçons que les riches Romains faisoient quelquefois élever sous la surveillance de quelques vieux esclaves, appelés pædagogues ; chacun de ces beaux garçons étoit désigné par le mot *pædagogianus puer*. C'est de cet usage qu'est venu dans les cours modernes celui d'avoir des pages, ainsi que l'a déjà observé Godofredus dans ses notes sur le *Code de Théodose*. Le mot *page*, en italien *paggio*, est évidemment dérivé du nom employé chez les Romains, et qui vient d'être indiqué.

Le vêtement de ces jeunes garçons étoit très-magnifique, mais court ou retroussé d'une manière peu décente. Lorsque leurs maîtres alloient à la campagne, ils les suivoient en voiture, et pour conserver la beauté de leur teint, on leur couvroit le visage d'un masque de mie de pain mouillée. *V.* PAGE.

PÆDAGOGUE; c'étoit le nom des esclaves auxquels, chez les Grecs et les Romains, on confioit l'éducation ou au moins la conduite des enfans. Ils étoient vêtus à la manière des barbares, et portoient d'ordinaire une tunique à manches étroites, et une espèce de pantalon qui descendoit jusqu'aux pieds; quelquefois on leur voit le bonnet phrygien; c'est ce qu'on peut inférer d'après quelques monumens, entre lesquels je citerai le bas-relief qui représente la mort des enfans de Niobé, publié par WINCKELMANN, *Monumenti inediti*, n° 89; et par M. VISCONTI, *Villa Pinciana, Stanza 1*, n° 16. Je remarquerai au surplus que les anciens donnoient, en général, sur les monumens, le costume barbare à ceux qui étoient chargés de quelque fonction domestique. Ainsi paroissent les Scythes sur le bas-relief représentant le supplice de Marsyas, dans les *Monumenti inediti*, n° 42, de Winckelmann; et le conducteur des chevaux de Pélops, sur un camée gravé dans mes *Monumens antiq. inédits*. tom. 1, pl. 1.

PÆDEROS. *Voy.* OPALE.

PÆNULATI; Sénèque désigne par ce mot les esclaves dont l'emploi étoit de porter la litière, parce qu'on les habilloit d'une PÆNULA (*Voy.* ce mot), de drap et de couleur uniforme, et le plus souvent décorée richement.

PÆNULA; habillement rond, fermé des deux côtés, avec une seule ouverture pour passer la tête. C'est l'idée qu'en donnent Cicéron, Tacite, Ulpien, Buonarroti, etc., et telle étoit sa première forme. Mais il paroît que pour plus grande commodité, on pratiqua dans la suite deux ouvertures latérales, suffisantes seulement pour passer et laisser agir les bras. Cet habillement ne se remarque sur aucun monument grec; ce qui le fait croire d'invention romaine. Il devint commun aux hommes et aux femmes, et se mettoit par-dessus la tunique. La *pænula* remplaça la toge. Quintilien rapporte que de son temps les orateurs en étoient vêtus, lorsqu'ils paroissoient devant les juges: l'usage devoit donc en être général sous Vespasien. Du temps de S. Augustin, la *pænula* étoit, ainsi qu'il nous l'apprend, l'habillement ordinaire des grammairiens et de ceux qui enseignoient les lettres à la jeunesse. On la portoit principalement par un temps froid ou pluvieux, et même pour voyager. La matière de la pænula étoit le cuir et la laine. Celles de cuir, *scorteæ*, servoient pour les jours de pluie. Celles de laine étoient rares et de couleur roussâtre. La ville de Canusium en fournissoit à Rome. Il y en avoit de deux espèces: la première étoit faite de laine unie; la seconde avoit de longs poils, c'est-à-dire, qu'avec la laine, on imitoit nos fourrures. On les appeloit *gausapinæ*. Leur blancheur les rendoit précieuses, et on ne s'en revêtoit que dans les froids secs. Ces détails se lisent dans Martial. Au reste, comme de tous les vêtemens, la mode fit de celui-ci un objet de luxe et de parade, Pollux l'a très-mal-à-propos confondu avec la LACERNA (*Voyez* ce mot), et Montfaucon, avec la chlamyde. On rencontre rarement la pænula sur les monumens. La statue de femme couronnée de fleurs, placée au muséum du Capitole, en est vêtue. Son bras droit passe par une des ouvertures dont j'ai parlé, et de l'autre elle relève le bord inférieur

de sa pænula. On voit ce vêtement à une autre statue de marbre de la Villa Borghèse : ses bras sont passés par les deux ouvertures. Elle a de plus une espèce de ceinture qui descend de l'épaule droite sous le bras gauche, et qui sert à fixer la pænula près du corps. A l'une et à l'autre statue, les côtés supérieurs sont joints par de petits boutons; les côtés inférieurs sont cousus. On trouve encore cet habit à une figure d'homme, sur un petit bas-relief de la galerie de Florence, représentant un sujet de l'histoire romaine. La plupart des personnages chrétiens peints dans les catacombes, et figurés dans la *Roma sotterranea* de Bosio, sont habillés de la *pænula*.

Pæstum. La Lucanie fut un des cantons les plus florissans de la contrée de l'Italie appelée Grande-Grèce, et comprise depuis long-temps dans le royaume de Naples. Elle eut d'abord pour principale ville la trop fameuse Sybaris, et ensuite *Posidonia*. Celle-ci étant tombée au pouvoir des Romains, les vainqueurs changèrent son premier nom en celui de *Pæstum*, qu'elle a conservé jusqu'à nous. Le goût des arts s'y maintint, et tout ce qu'il put enfanter d'ingénieux, de délicat et de voluptueux s'y trouvoit réuni. Du temps d'Auguste, Virgile, Horace, Properce, Ovide ont chanté à l'envi la beauté des roses qui fleurissoient, deux fois l'an, à Pæstum et dans ses environs. Cette ville demeura dans l'oubli pendant plus de huit siècles, et ce n'est que depuis l'invasion des Sarrasins, que son nom reparoît dans l'histoire. Vers 930 ces peuples la saccagèrent. Il restoit cependant encore des traces de son ancienne magnificence; mais en 1080, Robert Guiscard acheva de détruire ce que le feu et les barbares avoient épargné. Les anciens édifices furent démolis, les temples dépouillés, et leurs débris précieux, tels que de belles colonnes de verd antique, furent transportés à Salerne, pour y servir à la construction d'une église. Quoi qu'il en soit, du milieu de ces cendres, on vit sortir et s'élever sous le nom de Pesti, une nouvelle ville qui fut enfin abandonnée en 1580. Depuis cette époque, les ruines de l'ancienne Pæstum ne paroissent plus avoir été visitées, et ont été oubliées jusqu'en 1745. Le premier auteur moderne qui en parle alors, est le baron Joseph Antonini, dans son ouvrage sur la Lucanie, publié à Naples en 1745 et années suivantes. Les détails qu'il donne sur ces ruines, ne permettent point de douter qu'il ne les eût visitées. Ainsi donc l'histoire de ce jeune peintre napolitain, à qui Grosley et d'autres attribuent l'honneur de leur première découverte en 1755, est une fable, puisque dix ans auparavant le baron Antonini avoit publié des détails sur Pæstum et sur ses ruines. Au reste, le premier qui les ait mesurées et dessinées est *J. G.* Soufflot, célèbre architecte, auteur de la basilique de Sainte-Geneviève, aujourd'hui le Panthéon. Ses dessins, il est vrai, exécutés dès 1750, ont été long-temps conservés dans son porte-feuille, et n'ont été publiés à Paris qu'en 1764, par Dumont, professeur d'architecture.

Les ruines de l'ancienne ville de Pæstum sont situées dans le golfe de Salerne, à vingt-deux lieues de Naples, dans une plaine vaste et montueuse. Sur les bords du Sélé, une famille hospitalière a établi un bac, qu'elle fait passer aux voyageurs qui fréquentent actuellement Pæstum. Une fois passé, on entre alors dans la plaine, à une demi-lieue des ruines, qu'on apperçoit même de cet endroit. Le chemin de la Scafa à Pæstum paroît être le plus fréquenté. Le port Alburnus est presque comblé et détruit; cependant au milieu des sables qui en couvrent les débris, on voit s'élever la tour de *Sélé*, tour construite au temps des guerres du

Bas-Empire. Il en existe encore deux autres, l'une dite de *Pæstum*, et l'autre dite de *St.-Marc*, près d'Acropolis.

L'enceinte de la ville, de forme oblongue angulaire, et rétrécie dans la partie de l'ouest, est fermée par de grosses murailles en partie ruinées, qui ont encore de douze à vingt-un pieds de hauteur, et presque par-tout neuf pieds environ d'épaisseur. De grosses tours carrées flanquent chaque angle des murs de la ville avec plusieurs autres intermédiaires entre celles-là et les portes. Il existe encore une porte toute entière à l'est, et une autre dont la voûte est absolument ruinée. L'enceinte de la ville renferme une multitude prodigieuse de ruines, les principales sont le grand temple, dont le roi de Naples vient d'ordonner spécialement la restauration, le petit temple et la basilique. Quant aux autres, il n'en reste plus que des vestiges incertains ; on a cru reconnoître ici les débris d'un cirque, d'un amphithéâtre, là ceux de portes, de tours, de murs et d'aqueducs, ailleurs ceux d'un bâtiment à-peu-près gothique. M. Delagardette, dans son ouvrage que nous indiquerons plus bas, a donné la description des matériaux dont les édifices de Pæstum sont composés, et y a joint des conjectures sur la manière dont ces édifices ont été construits.

Cet auteur pense que les pierres qui ont servi à la construction des trois temples, ont été tirées des carrières de *Vietri*. Il n'a point visité celles de *Cappaccio*, mais dans les grottes immenses de Vietri, il a trouvé des tambours de colonnes encore restés dans les carrières ; ces tambours sont d'un diamètre égal à ceux des colonnes de Pæstum ; mais ils ne sont point cannelés. Tout l'intérieur de ces vastes souterrains est absolument de même nature que les pierres qui ont servi à la construction des édifices restés debout. Le mortier fait de chaux et de sable, a paru mêlé de beaucoup de cailloutage pilé et agglutiné par la chaux éteinte ; tel est du moins celui qu'on a observé aux aqueducs, aux murs, aux portes et aux tours d'enceinte. Quant à l'enduit qui recouvre les édifices, c'est un mortier fait avec une espèce de sable très-fin agglutiné par la chaux : mortier sur lequel on passe plusieurs couches de chaux éteinte, qu'on polit ensuite par le frottement.

On connoît sur les ruines de Pæstum les ouvrages suivans : *Vues et détails de Pæstum*, publiés par Dumont, professeur d'architecture, etc. ; Paris et Londres, 1764, 1767, 1769, in-fol. Cette dernière édition contient des gravures et des détails sur Herculanum, et autres antiquités, principalement sur le royaume de Naples. — *Sei vedute delle ruine di Pesto, da* Morghen ; in Napoli, 1766, in-fol. — *The ruines of Pæstum, etc.* ; c'est-à-dire, *Les ruines de Pæstum ou Posidonia, ville de la Grande-Grèce, au royaume de Naples, etc.*, avec quatre grandes planches gravées par *J.* Miller ; Londres, 1767, in-fol. — *Les ruines de Pæstum ou de Posidonia, dans la Grande-Grèce*, par *Thomas* Major, traduit de l'anglois ; Lond., 1768, in-fol. — *Différentes vues de quelques restes de très-grands édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto, autrement Posidonia, située dans la Lucanie*, par Piranèse, grand in-fol. Cette collection publiée à Rome est complète et fidèle. — *Pæst, quod Posidoniam etiam dixere, rudera, seu Pæstanæ dissertationes italice et latine; auctore patre Paulo Antonio* Paoli ; Rom., 1784, in-fol. Cet ouvrage mérite d'être distingué, parce que, à l'exception du précédent, on s'y écarte moins de la vérité dans les vues générales et dans les détails. *Les ruines de Pæstum ou Posidonia ancienne ville de la Grande-*

Grèce à 22 lieues de Naples, dans le golfe de Salerne, levées, mesurées et dessinées sur les lieux en 1793, par M. Delagardette, *architecte;* Paris, an VII-1797, in-fol. Cet ouvrage est, avec celui de Piranesi, le meilleur qui existe sur Pæstum. Dans la Chalcographie de *Franzetti*, à Rome, il a paru un joli recueil de vingt-huit petites vues des différens monumens de Pæstum, gravées par Morelli; il est intitulé: *Raccolta degli antichi monumenti esistenti nella città di Pesto, e di alcune altre vedute appartenenti alla medesima città;* huit feuilles in-fol., oblong.—On trouve encore des renseignemens sur la ville et sur les monumens de Pæstum, dans les *Dissertations sur la Lucanie*, par le baron *D. Joseph* Antonini; Naples, 1747 et ann. suiv.—*Voyage en Sicile et dans la grande Grèce*, par Riedesel, Laus., 1773, in-8°. — *Sicula*, autore d'Orville, Amst., tom. II, 1764, in-fol. — Pancrazi, *Le antichità Siciliane spiegate*, Napol., 1751, in-fol. — *Les remarques sur l'architecture*, par Winckelmann. — *Le voyage en Italie*, par Lalande. — Grosley, *Observations sur l'Italie et les Italiens, par deux gentilshommes suédois*, etc.

Page; ce mot qui vient de l'italien *paggio*, est dérivé par contraction de Pædagogium (*V.* ce mot), qui désignoit une troupe de jeunes garçons que les riches entretenoient pour leur service domestique, ce nom s'appliquoit aussi au lieu où on les logeoit. Ces pages étoient richement vêtus, et choisis parmi les enfans qui se distinguoient par leur beauté. Tout le monde sait qu'on appelle aujourd'hui pages, les jeunes gens qui servent, sous la livrée, un souverain ou quelqu'autre grand seigneur.

Pagodes; ce nom est donné, par les Européens, aux dieux des Chinois et des Indiens, et sur-tout aux temples où ces divinités sont adorées. Plusieurs de ces temples sont très-petits, et ne consistent qu'en une seule chambre. Quelques autres ont une cour environnée de galeries, au bout desquelles se trouve un *ting*, où les idoles sont placées. Il y en a enfin un petit nombre qui sont composés de plusieurs cours entourées de galeries. Les bonzes y ont des cellules, et les idoles diverses salles. Ce sont proprement des couvens, et quelques-uns ont un grand nombre de bonzes qui y sont attachés par des vœux particuliers, et qui y vivent dans l'exacte observance de certaines règles. Dans quelques pagodes, on donne aussi l'hospitalité aux voyageurs. La plus considérable de ces pagodes est celle de Honang, dont Chambers, dans ses *Edifices des Chinois*, pl. 1, a donné le plan, qui a été reproduit par M. Durand à la pl. 7 de son *Parallèle des édifices anciens et modernes*. Cette pagode offre une grande étendue de terrein: outre les temples des idoles, elle renferme des appartemens pour deux cents bonzes, des hôpitaux pour plusieurs animaux, un potager spacieux et un cimetière. Les prêtres et les animaux y sont enterrés pêle-mêle, et honorés également par des monumens et par des épitaphes. Le premier objet qui se présente est une cour très-étendue, avec trois rangées d'arbres qui mènent à un vestibule ouvert, où l'on monte par quelques marches. De ce premier vestibule, on passe dans un second, où il y a quatre figures colossales de stuc. Elles sont assises, et tiennent dans leurs mains divers emblêmes. De ce vestibule on passe dans une autre grande cour, environnée de colonnades et de loges pour les bonzes. Quatre pavillons y sont placés sur des socles. Ces pavillons sont des temples; les deux étages dont ils sont composés sont remplis d'idoles, et les bonzes y font leur service religieux. Aux quatre coins

de la cour sont quatre autres pavillons, où les bonzes supérieurs ont leurs appartemens; et sous les colonnes, entre les loges, il y a quatre salles occupées par des idoles. Des deux côtés de cette grande cour on en voit deux petites, environnées de bâtimens. L'une est pour les cuisines et pour les réfectoires, l'autre sert aux hôpitaux dont on vient de parler. Chambers n'a pas donné l'élévation de la grande cour, parce qu'elle auroit occupé trop de place. M. Durand, en adoptant une échelle moins grande, a pu la donner dans son ouvrage, à la planche 7. On y trouvera encore les figures de plusieurs autres pagodes. Les pavillons se ressemblent assez, ainsi que les colonnades. Les loges des bonzes sont de maçonnerie; elles sont fort petites, et ne reçoivent de jour que par la porte. Les corps des pavillons sont faits des mêmes matériaux, et les colonnes qui les environnent, aussi bien que celles des colonnades, sont de bois, et ont des bases de marbre. La même disposition s'observe dans tous les temples de ce genre, et à peu de chose près, cette distribution a même lieu dans tous les édifices chinois d'une grande étendue. Le palais impérial, ceux des princes du sang, les palais des mandarins et les *kong-quaen*, ou colléges des lettrés, sont tous disposés à-peu-près de la même manière, comme on le voit entr'autres par les descriptions que nous en ont laissées le P. Du Halde et d'autres missionnaires. La principale différence consiste dans le nombre et dans l'étendue des cours.

Les édifices dont les Chinois se servent pour leur culte sacré, n'ont point, comme ceux des anciens, des formes qui leur soient propres. L'espèce particulière de constructions qu'ils nomment *ting* ou *kong*, entre indifféremment dans toutes sortes d'édifices. On en voit dans presque tous les temples, dans tous les palais, sur les portes des villes, et enfin dans tous les bâtimens où l'on a voulu montrer de la magnificence. Chambers a observé dans divers quartiers de Canton, quatre différentes espèces de *tings*. Les trois premières, dit-il, se trouvent dans des temples, et la quatrième dans plusieurs jardins. Il a figuré à la pl. 2 de son ouvrage, la forme qu'on trouve le plus communément dans les temples, et qui est une copie à-peu-près exacte du *ting* de la pagode de Cochinchine. Tous ces édifices sont élevés sur un soubassement. On y monte par trois escaliers. C'est un carré environné d'une colonnade de vingt colonnes, qui soutiennent un toit surmonté d'une balustrade de bois, qui renferme une galerie, laquelle règne autour du second étage. Celui-ci a la même distribution et les mêmes dimensions que le premier. Il est couvert d'un toit d'une construction particulière aux Chinois: les angles sont enrichis d'ornemens de sculpture qui représentent des dragons. La largeur de l'édifice est égale à la hauteur, et le diamètre du corps du bâtiment prend les deux tiers de la largeur. Parmi les autres figures de temples, Chambers n'a dessiné que deux petits bâtimens de bois élevés dans les cours d'une des pagodes du faubourg occidental. Ce sont deux pavillons qui couvrent deux vases de fer, dont les Chinois se servent pour les sacrifices de papier doré qu'ils font à leurs idoles dans les jours de fête. L'un et l'autre sont octogones, et composés de huit colonnes qui soutiennent un toit surmonté d'une lanterne et d'autres ornemens.

L'idole principale à laquelle est dédiée une pagode, est placée au milieu, sur un autel, et se distingue par sa grandeur. Devant cette idole on place un bambou fort épais et fort long, qui en contient plusieurs au-

tres, sur lesquelles on lit différentes prédictions. L'autel est ordinairement peint en rouge, couleur réservée aux choses saintes. Des cassolettes où brûlent des parfums sont aux deux côtés de l'autel; et devant, les prêtres placent un bassin de bois où les dévots mettent leurs offrandes. Plusieurs lampes brûlent nuit et jour en l'honneur des morts. Dans les Indes, lorsqu'on veut construire une pagode, il y a de grandes cérémonies à observer à l'égard du terrein choisi pour ce pieux usage. On commence par l'environner d'une enceinte, puis on attend que l'herbe y soit devenue grande: alors on y fait entrer une vache, qu'on y laisse paître à son gré un jour et une nuit. Le lendemain on vient reconnoître l'endroit où l'herbe foulée témoigne que la vache a couché. On y creuse et on y enfonce une colonne de marbre qui s'élève au-dessus de la terre à une certaine hauteur, et sur la colonne est placée l'idole pour laquelle est destinée la pagode. Tout autour on construit l'édifice sacré. Les Indiens, par respect, se déchaussent toujours avant d'entrer dans leurs temples.

Paille; dans les métaux, ce mot se dit de certains endroits foibles où ils sont sujets à se casser; on le dit aussi de certains petits morceaux de fer aplatis, qui se séparent du fer lorsqu'on le bat à chaud sur l'enclume, et dont se servent les peintres sur verre pour la couleur noire.

La *paille* des céréales sert à faire de jolis ouvrages, des étuis, des boîtes, des écrans, des paravents et d'autres petits meubles de cette espèce, qui demandent de l'adresse et de la patience. C'est une espèce de marqueterie, ou plutôt de mosaïque en paille, fixée avec de la colle sur un fond de carton. La variété du dessin, la vivacité des couleurs et des nuances en font tout le mérite. On fait avec de la paille des ouvrages plus utiles, entr'autres des chapeaux de la plus grande élégance. La préparation de la paille dont on fait ces chapeaux exige des soins particuliers.

Pain. Il n'y eût point de boulangers à Rome jusqu'au temps de la guerre de Persée, c'est-à-dire, jusqu'à l'an 580 depuis la fondation de la ville. Les citoyens fabriquoient eux-mêmes leur pain. c'étoit l'ouvrage des dames romaines. Les boulangers publics ne firent une corporation que sous Trajan, qui pour mettre Rome à l'abri de la disette de pain, établit le collége des boulangers. On a découvert à Herculanum deux pains entiers, et de même force, c'est-à-dire, de huit pouces trois à quatre lignes de diamètre, et de cinq pouces d'épaisseur. Tous les deux ont dessus huit entailles, c'est-à-dire, qu'ils sont divisés en croix; cette même division s'observe sur deux pains représentés dans les *pitture d'Ercolano*, tom. II, vignettes des planches 23 et 53. Celui de ces deux pains qui a été trouvé le premier, a été gravé en taille-douce dans les mémoires donnés sur Herculanum par un anonyme, et que Gori a fait imprimer. On voit encore un pain de même forme au tom. v, pl. 84 des *pitture d'Ercolano*. C'est ainsi que les pains des Grecs dès les premiers temps étoient marqués; et c'est de là qu'ils furent appelés par Hésiode *octablómoi*, à huit entailles; mais quelquefois ils n'étoient divisés qu'en croix simple, et par cette raison un pain de cette espèce se nommoit *quadra*, et chez les Grecs *tetratryphos*, à quatre entailles. Les pains des anciens ne portoient souvent l'empreinte que d'une croix, formée par deux lignes perpendiculaires l'une à l'autre, que le boulanger traçoit sur la pâte, comme on le voit sur un bas-relief de Saint-Chrysogone à Rome. Ils étoient marqués de la sorte, afin qu'on pût les partager et les rompre plus aisément. Les premiers chrétiens qui recon-

nurent la croix dans ces signes arbitraires, suivirent constamment en cela l'usage des anciens. Sur un monument sépulcral conservé dans le recueil des dessins du commandeur del Pozzo, à la bibliothèque Albani, un boulanger est représenté mettant les pains dans le four : ceux-ci sont marqués de plusieurs lignes tirées comme les rayons d'une roue, et telles qu'on les voit sur un pain d'Herculanum. Il y avoit, chez les Grecs, des pains mystiques ou consacrés à des usages pieux, par exemple, aux initiations. La pl. 35 du tom. I de mes *Monumens antiq. inéd.* en offre le dessin ; quelquefois ils étoient assaisonnés de grains de sésame, comme on peut le voir *ibid.* pl. 6.

Paix (déesse de la). A ce que j'ai dit à ce mot dans mon *Dictionn. Mythol.*, j'ajouterai que Cephisodore imagina de faire une statue de la *Paix*, ayant sur son sein Plutus encore enfant. Pendant longtemps cette déesse n'eut point d'autel public à Athènes. Selon Cornelius Nepos, dans le deuxième chapitre de la *Vie de Timothéus*, ce ne fut qu'à la suite de la victoire que Timothéus, fils de Cimon, remporta dans la cent-unième olympiade sur la flotte des Lacédémoniens, et qui força ceux-ci à céder l'empire de la mer aux Athéniens, qu'on lui éleva à Athènes des autels publics et un *pulvinar*. Selon Plutarque, dans la *Vie de Cimon*, cette époque est antérieure, et date de la soixante-dix-septième olympiade, lorsque Cimon remporta une victoire sur les Perses près de l'Eurymedon. Quant au mot *pulvinar*, employé par Cornelius Nepos, quelques commentateurs ont pensé à tort qu'il signifioit le coussin sur lequel étoient posées les statues des divinités, et que c'étoit une partie de ce qu'on appeloit Lectisternium. (*V.* ce mot.) Lessing, dans ses *Collectanea*, pense qu'on désignoit par ce mot une petite chapelle. M. Eschenburg croit au contraire que le mot *pulvinar* est synonyme d'*ara*, qui signifioit un autel peu élevé qu'on dédioit aux dieux d'un rang inférieur, au lieu que l'*altare*, l'autel élevé, étoit consacré aux grands dieux. Sur le pulvinar, chez les Romains, on peut consulter *Joh. Dav.* Ellrod, *de Pulvinaribus sacris veterum Romanorum ;* Altorf, 1726, in-4°.

Paix ; on nomme ainsi, dans le langage ecclésiastique, une patène, un reliquaire, une image, que l'on baise, par vénération, à l'offrande ou après la consécration. *V.* Gravure, t. I, pag. 754.

Palæographie ; connoissance des anciennes écritures. *Voy.* Inscriptions.

Palæomagade ; selon Athénée, c'étoit une flûte qui rendoit un son grave et aigu. Cette flûte devoit donc avoir une grande étendue, ou bien être à deux tiges, dont l'une étoit grave, l'autre aiguë. Le même auteur dit que la palæomagade étoit la même chose que la magade.

Palæstre ; on appeloit ainsi cette partie des gymnases où les Grecs s'exerçoient pour la gymnastique médicinale et athlétique, à la lutte, au palet, au disque, au jeu du dard et autres jeux semblables, Le mot *palæstre* est dérivé d'une expression grecque qui signifie lutte. Celle-ci passe pour un des plus anciens exercices, mais grossier dans ses commencemens, et où la force du corps et une taille haute avoient tout l'avantage. Telle elle étoit dans les siècles héroïques et fabuleux de la Grèce, et du temps d'Hercule et de Thésée, qui vainquirent à la lutte Antée et Cercyon, inventeurs de cet exercice. On peut voir Hercule étouffant Antée, dans la *Raccolta di statue*, de Maffei, pl. 43. Thésée fut le premier qui joignit l'adresse à la force dans cette espèce de combat, et qui établit des écoles publiques,

où la lutte fut enseignée comme un art. Vitruve dit expressément que les Romains n'avoient point de palæstres. *Voy.* GYMNASE, GYMNASTIQUE.

PALÆSTRIQUE; sous ce nom collectif on comprenoit les différens exercices du corps qui avoient lieu dans la palæstre, ainsi que l'art d'y réussir. *Voyez* PALÆSTRE, GYMNASE, GYMNASTIQUE.

PALAIS; nous appelons ainsi les grands édifices destinés à être habités par des princes ; quelquefois on donne à ce mot une signification plus étendue pour désigner aussi les habitations d'autres personnes d'un rang distingué. Ce nom est dérivé de celui de l'habitation d'Auguste à Rome ; elle étoit sur le mont Palatin, ce qui la fit appeler *palatium*, et ce nom resta ensuite indistinctement aux habitations des empereurs suivans. Dans le moyen âge et dans les siècles modernes, on appeloit aussi *palatium* les châteaux que les souverains, sur-tout les empereurs d'Allemagne, possédoient dans les grandes villes où ils résidoient quelquefois, et dans lesquels ils tenoient les assemblées des états.

Comme résidence et habitation d'un prince souverain, les palais doivent se distinguer par un caractère conforme au rang élevé de celui qui l'occupe, et ils ne doivent pas seulement être des maisons considérablement agrandies. Ils sont non-seulement le point central d'une capitale, mais d'un Etat entier. On doit les considérer comme des édifices publics, non-seulement relativement à leur ensemble et à leur façade, mais encore à une grande partie de leur intérieur. Quelquefois on y tient des assemblées dont les travaux intéressent le bien-être de l'Etat; le local doit, par conséquent, répondre à leur importance ; d'autres fois ils servent à des solemnités publiques, sur-tout pour des réceptions et des audiences d'ambassadeurs des souverains étrangers. Une partie des palais est donc destinée à un usage public ; une autre partie sert à l'usage particulier du prince.

D'après cela, il est aisé de concevoir qu'un palais doit être un des ouvrages d'architecture les plus difficiles, soit à cause de son étendue ; soit à cause de la diversité des besoins auxquels l'architecte doit avoir égard. C'est déjà un problême assez difficile à résoudre, que celui de rendre un même édifice également propre à l'usage particulier du grand nombre de personnes dont un prince est entouré, qu'au service public et aux grandes solemnités d'Etat. Dans des occasions solemnelles, la grandeur et l'imposant d'une cérémonie pourroient facilement être manqués si, par l'inadvertance de l'architecte, on s'appercevoit d'objets de la vie commune et journalière. Dans la partie du palais, par exemple, où le prince donne ses audiences, il seroit désagréable de voir des objets qui appartiennent aux communs. *Voy.* COMMUNS.

Dans l'invention, la disposition et toute la distribution d'un palais, l'architecte doit donc suivre des principes de grandeur ; tout doit y avoir un caractère de majesté, et cependant on doit y trouver tout ce qui est nécessaire et même commode au séjour que le prince y fait. D'après cela, on conçoit combien le génie, le jugement et le goût sont nécessaires à l'architecte pour satisfaire sous ce rapport à tout ce qu'on peut exiger de lui. Le palais est pour l'architecte à-peu-près ce que le poëme épique est pour le poète; peut-être est-il encore plus difficile de trouver un palais parfait, qu'un poëme épique. La plupart des palais ne sont guère autre chose que de vastes et immenses maisons, qui à la vérité offrent quelquefois de grandes beautés d'architecture.

Quelques peuples de l'Orient, qui du reste n'ont pas la réputation de se distinguer par leur goût, paroissent avoir mieux senti que les Européens ce qui convient à un grand palais. Celui qui est habité par l'empereur de la Chine, à Pékin, a, dit-on, l'étendue d'une ville d'Europe de moyenne grandeur, et les ruines qui nous restent de quelques palais bâtis par les Romains nous font voir que les architectes de ce peuple ont aussi su donner aux palais de leurs souverains le caractère de grandeur et de majesté qui leur convient. Chez les peuples modernes de l'Europe, les palais des souverains ne se distinguent guère des maisons des particuliers, que par leur plus grande étendue, parce que les chambres et les salles y sont plus vastes et plus richement décorées et meublées; au reste, ils sont à plusieurs étages, comme les autres maisons, et celui qui y entre pour la première fois est obligé de s'informer où sont les chambres du prince. Ne seroit-il pas plus convenable, plus noble, que les palais n'eussent qu'un seul étage élevé sur une espèce de terrasse, comme autrefois les palais des Romains; ces terrasses seroient portées sur des voûtes, sous lesquelles on placeroit tout ce qui tient à la vie journalière. On peut consulter avec fruit, sur cette matière, un *Mémoire* de M. Peyre, inséré dans le mois d'août du *Mercure de France* de l'année 1773.

Homère nous donne des détails sur la distribution des palais des rois dans les siècles héroïques. On peut cependant croire que ces descriptions sont en partie idéales, ou du moins très-embellies, peut-être même composées en grande partie d'après les édifices tels qu'on les bâtissoit quelques siècles après la guerre de Troie. Le palais de Priam est décrit dans le sixième chant de l'Iliade comme un édifice vaste, dont la partie inférieure étoit composée de portiques de pierre et de galeries couvertes, au-dessus desquelles il y avoit cinquante chambres richement décorées, habitées par les cinquante fils de Priam. En face de cet édifice, dit le même poete, et dans l'intérieur de la cour, il y en avoit un autre bâti en pierres, et dans lequel étoient douze belles chambres pour les filles de Priam. Pâris, qui est représenté comme un prince qui avoit des connoissances en architecture, fit venir à Troie plusieurs architectes pour se faire bâtir un palais. Cet édifice fut construit entre le palais de Priam et celui d'Hector, et comprenoit également beaucoup de chambres. Toutes les chambres des palais de ce temps étoient richement décorées d'or et de pierres précieuses, ainsi qu'on peut le voir par la description du palais d'Alcinoüs dans le huitième chant de l'Odyssée.

Dans les temps reculés, les Romains appliquoient le mot *domus* aux maisons ordinaires, aux habitations des grands, et même souvent aux palais des souverains. Virgile, en parlant du palais de Didon, le désigne par le mot *domus*. Le nouveau palais que Néron fit construire à Rome, et qu'il joignit à l'ancien, est appelé par les auteurs *domus aurea Neronis*, la maison dorée de Néron. Cet édifice surpassoit tout ce qui se voyoit alors de plus grand et de plus superbe dans l'Italie. Pour en connoître l'étendue et la disposition, dit Suétone, il faut seulement savoir que la cour où étoit la statue colossale de Néron, étoit ornée de portiques à trois rangs, d'un mille de longueur chacun. Les jardins étoient aussi d'une grandeur prodigieuse. Il y avoit un étang qui ressembloit à une mer, et autour de cet étang quantité d'édifices qu'on auroit pris pour des villes. On y voyoit outre cela des terres labourables, des lieux plantés de

vignes, des prairies et plusieurs bois remplis de diverses sortes de bêtes domestiques et sauvages. Mais le principal corps du palais étoit construit et embelli avec une somptuosité surprenante. L'or, les perles, les pierreries et d'autres matières précieuses y brilloient de toute part, et faisoient connoître la profusion du prince qui l'habitoit, autant que les essences et les parfums répandus en quantité d'endroits, témoignoient son extrême mollesse. Ce palais, à la construction duquel le luxe et la dissolution eurent plus de part qu'une véritable magnificence, n'avoit rien que de désagréable aux Romains; car pour l'étendre, Néron fit abattre avec des violences et des injustices extraordinaires, tout le plus beau quartier de Rome, et acheva presque de ruiner ainsi le peu qui étoit resté de cette ville après l'incendie dont il avoit été l'auteur peu de temps auparavant, lorsque par une fureur inouie, il tâcha de faire périr son Etat avec lui, pour se rendre, disoit-il, comparable au roi Priam, qu'il estimoit heureux d'avoir fini ses jours au milieu des flammes qui embrasèrent la ville de Troie. Aujourd'hui il ne reste presque plus de vestige de ce palais doré. Une partie de cet édifice fut ruinée pendant les guerres qui suivirent la mort de Néron, sous les empereurs Galba, Othon et Vitellius. Vespasien rendit au peuple le quartier qu'on lui avoit ôté, et fit élever dans le lieu où étoit l'étang, l'amphithéâtre qu'on connoît aujourd'hui sous le nom de *Colisée*. Titus ordonna ensuite, ainsi qu'on le voit par une épigramme de Martial, que dans un autre endroit du même palais on bâtît des thermes ou bains sous son nom, et d'autres édifices pour le public. Le même Martial parle avec une estime particulière de *Rabirius*, l'architecte du palais de Domitien, édifice dont on voit encore des restes, et qui étoit d'une excellente architecture.

Le palais de Dioclétien à Spalatro, que cet empereur fit construire pour y passer ses dernières années, est encore un des monumens remarquables de ce genre. Il avoit la figure d'un parallélogramme; il avoit six cent trente pieds de longueur sur cinq cent dix de largeur; sa façade principale, qui regardoit la mer, étoit décorée d'une superbe colonnade qui est presqu'entièrement conservée; elle étoit composée de cinquante colonnes, il n'en subsiste plus que quarante-deux; cette colonnade formoit une galerie de vingt-cinq pieds de large, qui, dans sa longueur, occupoit cette façade toute entière, et c'étoit dans le double de cette galerie que se trouvoient les appartemens spécialement habités par l'empereur. On entre dans ce palais par trois portes principales; la première est à la façade du nord, et s'appelle *porta aurea*, porte dorée; nous ne savons plus les dénominations des deux autres portes qui étoient aux façades est et ouest. Chacune de ces portes étoit accompagnée de deux tours octogones de la même élévation que l'édifice entier. Un large portique régnoit dans l'intérieur, le long des murailles des façades, vers l'est, le nord et l'ouest, et n'étoit interrompu que par les massifs des trois portes, aux revers desquels étoient adossés des escaliers qui communiquoient aux logemens supérieurs. En face de la porte dorée il y avoit une large rue, formée par un vaste portique, et qui alloit aboutir au péristyle de la partie du palais habitée par Dioclétien. A-peu-près dans le centre de l'édifice entier, cette rue étoit coupée en angle droit par une rue semblable en largeur, et également décorée d'un portique qui répondoit de la porte de l'est à celle de l'ouest. En entrant dans le palais par la

porte dorée, l'on avoit à droite et à gauche deux grands corps de bâtimens égaux en proportion, mais non pas en distribution intérieure. Celui de ces bâtimens qui se présentoit à droite étoit destiné pour les femmes; celui à gauche étoit occupé par les principaux officiers attachés au service de l'empereur. Lorsqu'après ces bâtimens l'on avoit franchi la rue transversale, on se trouvoit dans une superbe colonnade terminée par le perron et la façade du péristyle. A travers les colonnes on appercevoit d'un côté le temple d'Æsculape, de l'autre celui de Jupiter, qui existent encore en entier. Pour entrer dans la partie du palais habitée par l'empereur, on montoit au péristyle par un perron de sept degrés; quatre colonnes supportoient le fronton de ce péristyle, qui précédoit un magnifique vestibule de forme circulaire d'une belle proportion, qui tiroit son jour de sa coupole et étoit décoré de quatre niches où des statues étoient placées. En face de la porte d'entrée de ce vestibule, étoit celle par où l'on entroit dans la principale salle du palais : cette salle avoit quatre-vingt-quinze pieds de long sur soixânte-quinze de large; à droite et à gauche, six colonnes d'une élévation prodigieuse soutenoient la voûte et laissoient entre elles et la muraille deux espèces de bas-côtés moins longs que la salle, et au bout desquels on trouvoit deux escaliers en spirales, qui descendoient dans les souterrains et à la fausse porte du palais qui donnoit sur le bord de la mer. Cette grande salle ou *atrium* avoit une porte large et majestueuse, par laquelle on entroit dans la grande galerie. Les deux parties du palais qui se trouvoient à droite et à gauche de cet *atrium* étoient d'une distribution entièrement pareille; probablement l'empereur les habitoit tour-à-tour l'un et l'autre, soit d'après la différence des saisons, soit à cause de quelque pratique religieuse relative aux deux divinités dont les temples s'y trouvoient enclavés, et qui étoient de plain-pied avec les appartemens intérieurs. Peut-être aussi que cette conformité absolue dans la distribution de ces deux parties, vient de ce que Dioclétien avoit espéré que Maximien Hercule, son collègue à l'empire, et dont l'abdication sollicitée par Galerius étoit de la même date que la sienne, pourroit venir le visiter dans sa retraite; qu'il n'aura pas voulu que dans le logement qu'il occuperoit dans son palais il pût remarquer la moindre différence avec le sien, et que son intention aura été qu'il régnât encore entr'eux, dans la vie privée, cette amicale égalité que n'avoit jamais altérée le partage du pouvoir souverain. De l'atrium on passoit dans deux corridors très-étroits, et si bizarrement placés, que des trois portes par lesquelles ils dégageoient chacun dans trois salles magnifiques, soit à droite de l'atrium, soit à gauche, deux de ces portes se trouvoient dans les angles de ces salles. Des deux pièces qui, de chaque côté de l'atrium, étoient parallèles à la grande galerie, la première paroît avoir été destinée aux concerts et aux représentations théâtrales; la seconde aux festins de cérémonie : elles avoient quatre-vingt-cinq pieds de long sur cinquante-huit de large; dix-huit colonnes supportoient leur plafond. Au-delà de ces salles on trouvoit les bains chauds; ils étoient larges et commodes; on y descendoit par des gradins ménagés dans les quatre angles. Dans l'étage supérieur aux bains chauds, étoient les bains froids et les bains de vapeurs. A cet étage on voyoit aussi la chambre où couchoit l'empereur; elle étoit formée de trois parties semi-circulaires, dans l'une desquelles étoit son lit, et où l'on entroit par

un portique formé par deux colonnes et trois arcades, que fermoient des portières ou rideaux de pourpre qui séparoient la chambre de la galerie où se tenoient les gardes qui veilloient à sa sûreté. Ce fut dans ce magnifique palais que Dioclétien passa les neuf dernières années de sa vie dans une retraite absolue. La majeure partie des bâtimens intérieurs de ce superbe édifice est aujourd'hui détruite. Pour de plus amples détails sur ce monument de l'architecture romaine, on peut consulter le beau *Voyage pittoresque* de M. Cassas *en Istrie et en Dalmatie ;* Paris, 1802, in-fol. ; on y trouve les dessins de tout ce qui en existe encore. M. Durand, dans son *Parallèle des édifices de tout genre*, a réuni des palais de différens temps et de différens peuples sur les mêmes planches, pour en faciliter la comparaison. Des palais antiques, d'après Piranesi, sont figurés sur les planches 16, 43, 45 et 46, entr'autres le palais de Dioclétien, la maison dorée de Néron, etc. ; les planches 17, 55 et suivantes, offrent des palais de France, tels que les Tuileries, le Louvre, le château de Saint-Germain-en-Laye, celui de Marly, de Versailles, de Trianon, de Chantilly, de Clagny, etc. ; ces planches, ainsi que les numéros 51, 47, 53, représentent aussi des palais de quelques autres pays. Sur le frontispice il a figuré le palais de l'empereur de la Chine.

Ce qu'on appelle communément au Caire le *palais de Joseph*, est le château de cette ville, appelé ainsi, non pas comme l'ont cru certains voyageurs, et même des naturels du pays, parce que c'est un monument du patriarche Joseph, mais parce que le monarque sous lequel fut construit ce château, ainsi que le grenier et le puits qui portent aussi le nom de Joseph, étoit fils d'un prince qui s'appeloit Youçouf, ce qui est le même mot que Joseph.

Palanquin ; on appelle ainsi ces litières ou chaises portatives, dont les personnes distinguées se servent dans les Indes pour aller d'un lieu à un autre, en se faisant porter sur les épaules des hommes. Les anciens avoient également des palanquins qui différoient absolument des litières ou chaises à porteurs en usage dans nos contrées occidentales. *V.* Litière.

Palatin (mont). Une des sept collines sur laquelle la ville de Rome étoit bâtie. C'est celle que Romulus environna de murailles pour faire la première enceinte de la ville. Il choisit ce lieu parce qu'il y avoit été apporté avec son frère Rémus par le berger Faustulus, qui les avoit trouvés sur les bords du Tibre, et parce qu'il vit douze vautours qui voloient sur cette montagne, au lieu que Rémus n'en vit que six sur le mont Aventin. Selon quelques auteurs le nom *Palatin* fut donné à cette montagne, parce qu'on y adoroit *Palès*, la déesse des bergers ; d'autres le dérivent de *Palatia*, femme de Latinus ; et d'autres des Pallantes, originaires de la ville de Pallantium, dans le Péloponèse, qui vinrent habiter dans cet endroit avec Evandre. Le Palatium (*V.* Palais) étoit sur cette montagne. L'empereur Elagabale fit faire une galerie soutenue de piliers de marbre, qui joignoit le mont Palatin au mont Capitolin. On y comptoit dix temples magnifiques, seize autres petits, et quantité de superbes bâtimens, dont on admiroit l'architecture, surtout celle du palais d'Auguste. Aujourd'hui ce quartier de Rome n'a plus que quelques jardins assez beaux, parmi lesquels on distingue les jardins Farnèse.

Palatium. *V.* Palais.

Palestre, Palestrique. *Voy.* Palæstre, Palæstrique.

Palette, petite planche de bois

dur, ordinairement de pommier ou de noyer, mince, ovale ou carrée, dont se servent les peintres pour poser les couleurs et en faire les mélanges et les teintes. Les peintres en miniature se servent de palettes d'ivoire, ou bien de porcelaine ou de faïence fine; la plupart des peintres flamands en avoient de crystal. Quand les couleurs ne sont pas fondues dans un ouvrage, quand elles rendent mal la nature, quand elles semblent avoir été placées sur le tableau, comme elles l'étoient sur la palette, on dit qu'un tel tableau *sent la palette;* on dit au contraire qu'un tableau *ne sent pas la palette*, lorsque les couleurs ont été si bien mélangées, qu'on ne peut distinguer celles dont le peintre s'est servi pour imiter si exactement la nature.

Paleur, *V.* mon *Dict. Myth.* au mot Pallor. Le temple que Tullus Hostilius avoit fait vœu d'élever à cette divinité fut construit hors de la ville. On lui donna des prêtres qui furent appelés *palloriens*, et selon Tite-Live et Lactance, on lui offroit en sacrifice un chien et une brebis.

Palier; dans un escalier, on appelle ainsi la partie pleine et unie, sans marches, qu'on pratique ordinairement au niveau de chaque étage et à l'extrémité de chaque rampe, pour se reposer en montant ou en descendant. Sa forme est différente, suivant la cage des escaliers: on le nomme aussi *repos.*

Palimpseste; on désignoit par ce mot le parchemin dont on avoit gratté la première écriture pour y mettre autre chose. Winckelmann a pensé qu'on a aussi appelé de ce nom les tablettes de cire sur lesquelles on avoit effacé la première écriture. La plupart des savans ne sont pas de son opinion: il paroît que ce mot ne s'appliquoit qu'au parchemin regratté.

Palissade; on appelle ainsi une clôture faite avec des pièces de bois carrées, pointues par leur extrémité supérieure, d'environ 9 pieds de long, sur 8 à 9 pouces de grosseur, qu'on enfonce en terre d'environ 3 pieds, à deux pouces de distance, sur une même ligne. On s'en sert pour défendre un poste militaire, afin d'éviter les surprises. Les Grecs ont connu de bonne heure l'usage de fortifier les camps avec des palissades, comme le pratiquoient les Romains, avec cette différence cependant, du moins du temps de Philippe, roi de Macédoine, qu'ils coupoient le bois plus gros et plus branchu; aussi un soldat pouvoit-il à peine porter un pieu; et quand l'ennemi en arrachoit un seul, il faisoit une ouverture considérable, au lieu que chez les Romains, les pieux étoient plus légers, plus serrés, plus entrelacés, et plus difficiles à détacher en brêche.

On appelle aussi *palissade* une file d'arbres plantés le long d'une allée de jardin, ou d'un mur, dont on taille les feuilles, depuis le bas jusqu'à la cime, en manière de mur: on la fait de charmille, de buis, d'ifs et de différentes hauteurs. On s'en sert pour couvrir les murs de clôtures, pour en cacher les biais et les angles, pour enclorre les bosquets, pour revêtir les murs d'appui des terrasses, pour former des décorations de fond à des jets-d'eau, à des figures, à des vases, etc.

Palisser, attacher les branches des arbres contre un mur, ou un treillage, faire des espaliers.

Palla, synonyme du *peplos* des Grecs. C'étoit le manteau ou l'habillement extérieur des Romains. Selon Servius la palla étoit un habit de femme qui descendoit jusqu'aux pieds; elles la plaçoient sur la stola, et s'en entouroient le corps sans l'agraffer, comme les hommes le pratiquoient pour la toge, à qui la palla ressembloit parfaitement, excepté peut-être qu'elle avoit moins d'ampleur. La palla ainsi que la toge faisoit beaucoup de plis. La palla et la

longue tunique appelée *stola* étoient les attributs des dames romaines, et les distinguoient des femmes du peuple. Ulpien dit que les hommes ne pouvoient décemment porter la palla, ce qui peut faire penser que, semblable à la toge par la forme, elle en différoit par la matière et les ornemens. Les joueurs de lyre et les tragiques étoient les seuls hommes qui portassent la palla. Ce vêtement étoit un attribut tellement particulier à ceux-ci, que l'on désignoit la tragédie par le mot *palla*. Varron désigne la *palla* par l'expression de *pallium de la tunique*, ce qui fait voir qu'on la plaçoit sur la tunique, comme le pallium des Grecs.

L'art de jeter et de draper la palla avec grace étoit un point essentiel de l'art de la toilette chez les anciennes romaines, et le mot propre pour désigner cet art étoit *amicire*, qu'on explique communément par vêtir. A cette occasion nous ferons observer que les anciens distinguoient bien entre *indumentum* et *amictus;* le premier désignoit les vêtemens qui, à-peu-près comme les nôtres, serroient le corps de plus près, ce vêtement qu'on désignoit par le mot *amictus* étoit jeté sur le corps, sans rester toujours dans la même position; mais dépendoit du goût de celui qui le portoit. Les orateurs désignoient aussi par le mot *amicire*, l'art de bien jeter la toge, art dans lequel ils étoient aussi versés que les femmes l'étoient dans celui de jeter la palla. Cet art devoit avoir ses difficultés particulières, parce que ni la toge, ni la palla n'étoient fixées par des rubans, ni par des agraffes, encore moins par des épingles, dont l'invention ne date que de temps beaucoup plus modernes. La manière de draper la toge et la palla avec l'élégance convenable, étoit d'en faire passer une partie sous le bras droit, de sorte que celui-ci ainsi que l'épaule droite restassent à découvert; l'autre partie étoit jetée sur l'épaule gauche, qui en étoit couverte, ainsi que tout le bras gauche, du moins jusqu'à la main avec laquelle on relevoit la toge ou la palla. Le *peplus* des femmes grecques et la *palla* des Romaines ressembloient donc à un très-grand shawl. Ferrarius dans son ouvrage *de re vestiaria* a déjà très-bien developpé cette matière. On cherchoit sur-tout à donner aux plis une disposition élégante, ce qu'on appeloit *componere*. Plusieurs monumens de sculpture ancienne peuvent nous en donner une idée suffisante; tels sont plusieurs statues de muses, la Polymnie et la Melpomène du Musée Napoléon, quelques statues d'impératrices, par exemple, la Plotine gravée dans la *villa Pinciana*, n° 15; une statue de la Concorde ou de l'Abondance tenant la corne d'abondance, et à laquelle on a appliqué une tête de Sabine, gravée dans les *Monumenti Gabini*, au n° 34. Il est naturel de penser qu'on avoit différentes manières de draper la toge et la palla, de la relever plus ou moins, et de montrer la précieuse bordure de la tunique dans toute sa splendeur; mais on ne pouvoit pas la laisser traîner. Il n'y avoit que les acteurs tragiques et les citharœdes qui pussent avoir sur la scène un vêtement traînant, appelé *syrma*. Comme leurs deux mains étoient occupées, ils attachoient le vêtement aux deux épaules avec des agraffes, et c'est ainsi que dans la représentation théâtrale il en résulta une seconde manière de laisser traîner la palla; on peut s'en faire une idée en voyant l'Apollon citharœde du Musée Napoléon.

Palladium. Dans mon *Dict. de Mythol.*, au mot Palladium, j'ai dit ce qu'on entend par ce mot, et j'ai donné l'histoire du Palladium, j'en traiterai ici sous le rapport de l'art. Homère n'en fait pas mention; ce mythe a été imaginé par les

poëtes cycliques postérieurs à Homère. L'enlèvement du Palladium est un des sujets le plus souvent figurés sur les monumens des arts. Pausanias nous apprend que dans l'heroon d'Ægée à Athènes, à la gauche du portique, il y avoit une salle avec des peintures qui devoient être bien anciennes, parce qu'elles étoient déjà presqu'effacées en grande partie. Parmi les sujets qu'on pouvoit encore reconnoître, il y en avoit un qui représentoit Diomède enlevant le Palladium, et il avoit pour pendant, Ulysse emportant de Lemnos l'arc de Philoctète. Parmi les ouvrages les plus considérables de sculpture qui représentoient ce sujet, il paroît qu'il ne s'est conservé jusqu'à nos jours, qu'un seul bas-relief de marbre, qui existe dans le palais Spada; un passage du 2e vol. du *Museum Florentinum*, p. 68, paroît cependant indiquer que Gori a connu plusieurs autres monumens antiques de marbre sur lesquels l'enlèvement du Palladium par Diomède étoit figuré. Sur la table iliaque on voit Diomède et Ulysse sortant de la porte de Troie. La première figure plus âgée et qui porte le Palladium, est probablement Ulysse; l'autre qui sort de la porte voûtée en se baissant, est plus jeune, et paroît être Diomède; il est armé du casque et d'un bouclier rond. Fabretti et Beger ont donné à la première figure le nom de Diomède, et à la seconde celui d'Ulysse. Parmi les artistes les plus célèbres qui ont exécuté des ouvrages en métaux précieux, et principalement en argent, Pline nomme un certain Pythéas, qui sur un vase représenta en relief Ulysse et Diomède enlevant le Palladium. Un grand nombre de pierres gravées nous offrent ce sujet, mais dans des momens différens, de sorte qu'on pourroit les appeler un cycle glyptique de l'enlèvement du Palladium. Selon le moment de l'action que chacun des artistes a choisi, on peut diviser en 5 classes les pierres gravées qui représentent ce sujet.

La *première* est celle où Diomède est déjà dans l'intérieur du temple de Minerve, sans avoir encore mis la main au Palladium. Telles sont une sarde de la collection de Médicis à Florence, dont il y avoit une pâte dans le cabinet de Stosch sous le n° 303; il a été figurée dans le Museum Florentinum de Gori, t. II, pl. 74, n° 2. On y voit Diomède armé d'un casque, d'une lance et d'un bouclier rond argien, car il étoit roi d'Argos, devant un autel sur lequel il va monter, pour atteindre au Palladium qu'on apperçoit encore plus haut dans une *ædicula* ou petite chapelle. Cette pierre est remarquable à cause de la manière dont le Palladium est placé sur une élévation derrière l'autel, particularité qui sert à expliquer plusieurs autres pierres célèbres. A juger d'après la pâte du cabinet de Stosch, le travail de cette pierre n'est pas très-remarquable. Une autre sarde également dans la même collection des Médicis, dont la pâte est dans le cabinat de Stosch, sous le n° 304, et qui est citée dans le catalogue de Tassie sous le n° 9443; Gori en a donné la figure dans le *Museum Florentinum*, t. II, pl. 65, n° 1. Elle représente Diomède armé d'une lance, considérant avec attention le Palladium placé devant lui sur une colonne. Winckelmann fait un grand éloge de la tête, et regarde la pierre comme un ouvrage de l'art du meilleur temps. Selon M. Levezow l'expression des petites parties du corps est trop forte, et l'ouvrage ne lui paroît pas d'un bon artiste. Gori regarde cette figure comme celle d'un simple soldat grec. Une pierre figurée dans la *Dactyliothèque de* Gorlæus, t. II, n° 664, et dans Beger, *Contemplatio gemmarum quarundam Dactyliothecæ Gorlæi*, à la pag. 24, représente Diomède de face, posant le bras droit sur la tête,

dans l'attitude d'un homme qui réfléchit, tenant l'épée dans la gauche; derrière lui on voit le Palladium placé sur un autel. Gronovius avoit pris le Palladium pour une Bellone, et Diomède pour un *Bellonarius ;* Beger a réfuté cette explication par de très-bonnes raisons, et en a donné la véritable. M. Townley à Londres possède une pâte antique, citée dans le catalogue de Tassie, sous le n° 9440, où Diomède s'approche du Palladium d'un air qui paroît annoncer que l'aspect de la déesse lui inspire de la crainte, ou qu'il appréhende d'être découvert. Une cornaline, appartenant autrefois à un certain Marc-Antonio Sabbatini, dont il y avoit une pâte de verre dans le cabinet de Stosch, sous le n° 305, dans le catalogue de *Tassie*, n° 9447, dont *Lippert* a donné une empreinte dans le second mille de sa Dactyliothèque, n° 191, et dont Maffei, *Gemme antiche figurate*, part. II, pl. 79, et Montfaucon, *Antiq. expl.*, t. I, pl. 67, n° 12, ont donné des figures, représente Diomède devant le Palladium qui est placé sur une colonne; le héros grec tient une épée dans la main, peut-être comme attaquant le gardien du temple qui n'est pas figuré sur la pierre. Maffei et Montfaucon ont encore pris Diomède pour un Bellonaire. Raspe dans ses observations sur la collection de Tassie a regardé ce Diomède comme menaçant Ulysse, que le graveur n'auroit pas figuré; probablement cette opinion lui a été suggérée par le petit nombre de pierres sur lesquelles Ulysse est représenté accompagnant Diomède dans l'enlèvement du Palladium : il en sera question plus bas.

La *seconde* classe comprend les pierres sur lesquelles Diomède est figuré comme étant sur le point d'enlever le palladium. A cette classe appartiennent les ouvrages suivans : une pâte de verre du cabinet de Stosch, n° 306, sur laquelle on voit Diomède dans une armure à la romaine, prenant dans son bras droit le palladium pour l'enlever d'un autel rond, orné de deux figures en relief; auprès on voit un arc; ce travail évidemment romain n'a rien de distingué. Le n° 307 de la même collection est une pâte antique, rayée, de couleur verte, bleue et blanche; elle offre à-peu-près la même représentation; le travail est encore plus mauvais que celui de la précédente, et paroît aussi être dû à un artiste romain. Une pâte antique de M. Townley, à Londres, rapportée dans le catalogue de Tassie, sous le n° 9445, représente Diomède saisissant le palladium sur son piédestal. La même action est encore représentée sur une cornaline du même cabinet, citée dans le catalogue de Tassie, sous le n° 9469. Une représentation à-peu-près semblable se voit sur une pâte de verre du cabinet de Stosch, n° 308. La statue de Pallas paroît faire de sa tête un signe d'approbation comme si elle consentoit à l'enlèvement. Winckelmann fait l'observation que la gravure de la pierre dont cette pâte offre l'empreinte, fait voir le plus ancien style de la glyptique, et il la regarde comme un des plus précieux monumens de l'art antique; sur ce point, M. Levezow est de son avis; il pense même que le travail de cette pierre pourroit être regardé comme étrusque. Quant à l'opinion de Winckelmann que cette pierre pourroit être regardée comme l'ouvrage d'Eladas et d'Agelades, les maîtres de Phidias et de Polyclète, M. Levezow, dans sa belle dissertation sur l'*enlèvement du palladium*, observe très-bien qu'elle est trop hasardée et insoutenable, parce que ces deux artistes sont bien cités comme ayant sculpté ou fondu des statues, mais que le peu de mots que les anciens auteurs en ont dit ne contiennent

pas la moindre indication qui pourroit faire croire qu'ils se sont aussi occupés de la glyptique. Une sardonyx du cabinet de M. Townley, rapportée dans le catalogue de Tassie, n° 9446, et dans la Dactyliothèque de Lippert, mille II, n° 195, représente Diomède qui, protégé par Ulysse, enlève le palladium de sa base.

Dans la *troisième* classe, on doit ranger les pierres qui représentent Diomède ayant consommé l'enlèvement, tenant le palladium dans la main, et se trouvant encore dans l'intérieur du temple de Minerve. Cette classe est la plus nombreuse, et sous le rapport de l'art, la plus importante. On peut y établir deux divisions; l'une comprend les ouvrages où Diomède est *seul;* l'autre, ceux où il est représenté *avec Ulysse*. L'énumération la plus complète des pierres de cette classe se trouve dans le catalogue de Tassie. En passant sous silence toutes les copies insignifiantes, les plus importantes de la première division, qui offrent Diomède sans Ulysse, sont : une cornaline avec le nom de Dioscoride, qui se trouve dans la collection du duc de Devonshire; on en trouve une pâte de verre dans le cabinet de Stosch, n° 310; dans le catalogue de Tassie, n° 9385; une empreinte dans la Dactyliothèque de Lippert, mille II, n° 183; enfin, une figure sur la pl. 129 de Stosch, *Gemmæ antiquæ cælatæ artificum nominibus insignitæ*. Cette pierre étoit autrefois dans le cabinet du roi de France. Louis XIV la donna à sa fille, la princesse de Conti, qui par la suite en fit présent à son médecin Dodart. De celui-ci elle passa à son gendre Homberg, après la mort duquel le joailler Houbert en fit l'acquisition pour la vendre à M. Sevin, conseiller au Parlement, des mains duquel enfin elle a passé en 1726 dans le cabinet du duc de Devonshire. Peu de monumens antiques ont été expliqués de tant de manières différentes, peu ont été tant loués comme des chefs-d'œuvre en même temps que d'autres déprisoient cette même pierre. D'après cela elle mérite bien d'être ici l'objet d'un examen plus exact. Au premier coup-d'œil, cette pierre, ainsi que plusieurs autres, sur lesquelles on voit le héros dans la même attitude, paroît offrir Diomède, sous les traits d'un beau jeune homme, dans la force de l'âge, *assis* sur une base carrée, dont l'un des côtés est orné d'une couronne. Dans la main droite il tient une épée nue, dont la pointe est appuyée sur la base sur laquelle il paroît être assis lui-même; dans la main gauche, couverte de la chlamyde jetée sur ses épaules, il tient le palladium, afin de ne pas profaner cet objet sacré en le touchant de ses mains souillées par le meurtre du gardien du temple. Sa jambe droite est étendue, la jambe gauche pliée sous lui est appuyée sur la base, de manière que le genou avance. A ses pieds est le corps étendu du gardien du temple; devant lui vers le côté, il y a, sur un cippe, selon l'explication vulgaire, une autre statue de Minerve qui a tourné le dos à Diomède pour lui témoigner l'horreur que lui a inspirée le crime que le héros vient de commettre. C'est là une licence poétique que les artistes se sont quelquefois permise, si toutefois cette statue doit être en effet considérée comme celle de Minerve. La plupart des antiquaires ont avec raison reconnu dans ce sujet Diomède enlevant le palladium, car tous les accessoires qu'offre ce sujet ne peuvent se rapporter qu'à ce héros, et il est étonnant que Caylus et Lessing aient voulu y voir un autre sujet, sans cependant donner des raisons à l'appui de leur opinion. Le nom de *vengeance d'Achille* que

quelques antiquaires ont donné à ce sujet est également insoutenable. L'attitude de Diomède est principalement ce qui a donné lieu à de fausses explications, et à des jugemens injustes sur l'artiste et son ouvrage. Trompés par la première apparence, la plupart des antiquaires qui ont parlé de cette pierre ont cru que Diomède étoit assis sur la base carrée ou sur l'autel, mais le moindre essai d'imiter cette attitude auroit fait voir combien elle est incommode. L'artiste ne l'auroit donc pas choisie sans la plus grande nécessité pour représenter Diomède assis ; dans un lieu aussi dangereux que celui où se trouvoit ce héros, il ne pouvoit demeurer assis tranquillement et se livrer à des réflexions. En examinant bien cette pierre, l'idée la plus naturelle est que l'artiste a voulu représenter Diomède descendant doucement et sans bruit, de l'autel sur lequel il étoit monté pour mieux saisir le palladium placé au-dessus dans une niche. Cette attitude caractérise d'une manière fort naturelle, celui qui veut enlever quelque chose dans le plus grand silence, et c'est ce que Diomède devoit faire. Ceux qui ont étudié les monumens de l'antiquité savent combien les artistes anciens aimoient à saisir un trait caractéristique de cette nature pour rendre leurs ouvrages intelligibles. Ce même trait caractéristique a encore été représenté sur une autre pierre gravée par SOLON, qui offre un autre moment de l'action, et cela sert à confirmer l'explication qui vient d'être donnée. C'est encore par-là que s'explique très-naturellement la position de l'épée que Diomède tient dans la droite, et dont la pointe est appuyée sur la base carrée ; sur d'autres pierres semblables, Diomède appuie directement sa main droite sur cet autel. Qui ne voit pas que cette position est précisément celle d'un homme qui veut descendre d'un lieu élevé sans faire le moindre bruit. Sauter en bas auroit été contraire à la prudence de notre héros, et l'auroit livré entre les mains de ses ennemis. Diomède met donc un genou sur l'autel, glisse l'autre en bas, et va faire descendre aussi le second pied ; c'est pourquoi les meilleurs artistes qui ont traité ce sujet ont toujours eu soin de donner à la tête et à la partie supérieure du corps, la position d'être fortement penchées en avant, position que d'inhabiles copistes ont souvent négligé d'imiter.

D'après ce qui vient d'être dit, l'action n'est plus équivoque, l'attitude dans laquelle Diomède est représenté, offre l'expression naturelle de l'action dans un moment qui ne pourroit être mieux caractérisé, ni choisi avec plus de soin pour rendre le sujet intelligible. Peut-être qu'il n'y a pas de monument de l'antiquité qui offre un problème plus difficile que celui-ci sous le rapport de la vérité et de la manière dont la représentation est caractérisée, et certainement il n'y en a pas où ce problème soit résolu d'une manière plus heureuse. Cette pierre, du reste, est un chef-d'œuvre, qu'on la considère sous le rapport de la justesse du dessin, ou bien sous celui du nu, qui est travaillé avec infiniment de goût, ou bien sous celui de la précision de l'expression, même dans les plus petites parties, de la pureté et de la netteté du travail mécanique, enfin de l'effet harmonieux de la belle représentation de l'ensemble. On peut lire à ce sujet ce que dit MARIETTE dans son *Traité des pierres gravées*, tom. 1, pag. 61 et suiv. Le même sujet est représenté de la même manière sur une sarde avec le nom de POLYCLÈTE, qui appartenoit autrefois à la collection de

l'abbé *Andreini*, à Florence. Le cabinet de Stosch en possède une pâte de verre sous le n° 321, et dans Tassie elle se trouve sous le n° 9389. Stosch l'a fait figurer et l'a expliquée dans les *Gemmæ antiquæ cœlatæ*, planche 54. Malheureusement le côté droit de la pierre a été endommagé. Quant au nom de Polyclète qu'on lit sur la pierre, Stosch n'a pas hésité d'avancer que c'étoit le célèbre statuaire Polyclète de Sicyone. Winckelmann, dans sa description du cabinet de Stosch, n'a pas osé se prononcer pour cette même opinion, et plusieurs raisons font voir qu'elle n'est guère fondée. Aucun auteur ancien ne nous apprend que Polyclète ait gravé en pierres fines. Si cette pierre étoit de lui, elle prouveroit qu'il auroit porté cet art à un haut degré de perfection, car il est difficile de dire à laquelle des deux pierres est dûe la préférence, à celle de Dioscoride, ou à celle du prétendu Polyclète. La délicatesse et la facilité du dessin, la vigueur et la précision de l'expression sont telles qu'on ne peut pas se dissimuler que l'artiste auquel on doit cette pierre, a été un des plus habiles, ce qui peut faire penser que les contemporains de Polyclète et ceux qui ont vécu quelque temps après lui, n'auroient pas passé sous silence cette partie du mérite de l'artiste, lorsqu'ils font si souvent l'éloge de ses autres talens. L'identité du nom n'est pas une raison pour attribuer le travail de cette pierre à Polyclète le statuaire. On sait qu'il y a eu souvent plusieurs artistes du même nom, et Pausaniss, dans son sixième livre, chap. 6, cite déjà un Polyclète d'Argos plus moderne que celui de Samos. Stosch, pour appuyer son opinion, dit que Polyclète de Sicyone s'est occupé à exécuter différens petits ouvrages, tels qu'une lampe pour le roi Persée; mais comme cet artiste travailloit en pierre et en métal, la confection d'un vase de métal n'a rien d'étonnant; mais l'art du graveur en pierres dures porté à un tel degré de perfection, auroit lieu de surprendre dans la personne d'un statuaire aussi distingué. Un seul de ces arts demande tout le temps et tous les soins d'un homme pour être porté à un haut degré de perfection, et on ne trouve pas d'exemple que ces deux talens aient été éminemment réunis dans le même artiste. Une dernière raison enfin qui s'oppose à l'opinion que cette pierre est le travail de Polyclète le sculpteur, c'est que les caractères sont ceux qui étoient usités du temps d'Auguste. Du reste, ce nom pourroit aussi avoir été ajouté par un possesseur, qui par-là desiroit donner à sa pierre une plus grande valeur aux yeux de ceux qui jugent plutôt sur la foi du nom que sur le mérite réel des ouvrages de l'art. Quoique le nom soit supposé, et que cette pierre soit l'ouvrage d'un autre Polyclète postérieur au statuaire de Samos, il n'en est pas moins vrai qu'elle a été travaillée par un des artistes les plus habiles. On doit encore citer dans cette division un camée sur une agathe à deux couleurs, avec le nom de Solon; il appartenoit autrefois au comte de Maurepas, un des amis de Caylus. Tassie en a une empreinte dans son catalogue, sous le n° 9395, et dans le troisième vol. des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, pag. 268, n° 9, il y en a une figure gravée. Une cornaline avec le nom du graveur romain Cneïus, écrit en caractères grecs; Lippert en a donné une empreinte dans sa *Dactyliothèque*, II mille, n° 187; le cabinet de Stosch possède une pâte de verre sous le n° 318; et dans le catalogue de Tassie, sous le n° 9399, Bracci en a donné une figure dans son ouvrage sur les *Pierres, avec les noms*

des graveurs, tom. I, planche 50. Diomède y est figuré dans la même attitude qu'il a sur les pierres qu'on vient de décrire; mais l'artiste romain a supprimé la figure du gardien du temple, qui cependant est essentielle pour caractériser l'action. Du reste, cet ouvrage ne vaut pas ceux des artistes grecs dont il vient d'être question, soit sous le rapport du dessin en général, soit sous celui de l'expression dans la figure de Diomède, qui n'a pas cette vie, ce naturel qu'on remarque dans les ouvrages de Dioscoride, de Polyclète et de Solon; plusieurs parties du corps sont en très-grande disproportion avec l'ensemble. Le marquis de Rockingham possédoit une sardonyx avec le nom de HYLLUS, et Tassie en a une pâte dans son catalogue, sous le n° 9413. Le travail de cette pierre, d'après les descriptions qui en ont été données par les Glyptographes, paroît ressembler à celui des pierres précédentes. Une des plus grandes pierres qui représentent Diomède avec le palladium, est une chalcédoine dans la collection du roi de Naples, autrefois dans le Muséum de Florence, reconnoissable à ces lettres, LAVR. MED. (c'est-à-dire, *Laurent de Médicis*), qui sont gravées sur l'autel cubique; LIPPERT en a donné une bonne empreinte dans sa *Dactyliothèque*, III mille, partie II, n° 16, et catalogue de TASSIE, n° 9411. La statue sur le cippe, et le corps du gardien du temple n'y sont pas figurés. Raspe, d'après Mariette, attribue ce travail à *Giovanne delle Carniole*, ou à quelqu'autre artiste habile du temps de Laurent de Médicis. Selon M. HIRT, qui a examiné l'original de cette pierre avec soin, elle est trop parfaite pour cette époque, et elle porte des caractères évidens d'antiquité. Une cornaline du cabinet de Stosch, n° 319, d'un très-beau travail, offre le même sujet. Le même cabinet possède, sous les numéros 310, 317 et 320, des copies assez mauvaises du même sujet. On le trouve encore traité avec plus d'art sur une chalcédoine-jaspe et un grenat du Musée de Médicis, dont GORI a donné la figure dans son *Museum Florentinum*, tom. II, pl. 13, numéros 2 et 3; sur une cornaline du cabinet de Strozzi, dont la figure est regardée comme celle d'un Bellonaire, par MAFFEI, *Gemme antiche figurate*, t. II, pl. 80, et par MONTFAUCON, *Antiq. expliq.*, tom. I, planche 67, n° 13; enfin une cornaline figurée dans le *Musée de Cortone*, pl. 54 (Rome, 1750, in-fol.). LIPPERT, sous le n° 74 de son *Mille supplémentaire*, a donné une empreinte d'une onyx de M. Robert *Dingley*, sur laquelle Diomède est figuré dans la même position; TASSIE en a une pâte sous le n° 9429; MARIETTE l'a fait figurer dans son *Recueil*, t. I, pl. 85. Les accessoires diffèrent sur cette pierre de la manière usitée sur les autres; et au-dessus de la tête de Diomède, l'artiste a figuré une lune et une étoile, pour désigner l'heure à laquelle Diomède a tenté son entreprise; mais à juger d'après l'empreinte de Lippert, le travail de cette pierre n'est rien moins qu'excellent. Sur une chalcédoine du Cabinet du roi de Prusse, figurée par BEGER, dans son *Thesaurus Brandenburgicus*, tom. I, page 94, et dans son *Excidium Trojæ*, pl. 56; n° 2, et par MONTFAUCON, *Antiq. expliq.*, tom. I, pl. 86, n° 1; dont Lippert a donné une empreinte sous le n° 189 du second mille, et Tassie une pâte sous le n° 9427 de son catalogue, on voit Diomède debout, ayant le pied gauche par terre; son pied droit est appuyé sur un autel placé derrière lui, de manière que le genou avance un peu; dans la main droite, qu'il laisse pendre, il tient le palladium; dans la gauche, qu'il laisse aussi tomber tranquille-

ment le long du corps, il tient un poignard court, recourbé; devant lui, un bouclier rond et une lance sont appuyés contre le bord de la pierre. On voit bien que c'est une mauvaise imitation de l'attitude décrite plus haut. Les attributs désignent Diomède, mais on ne voit point la moindre trace du caractère de son entreprise. L'artiste qui a figuré le même sujet sur une héliotrope publiée dans la *Dactyliothèque* de Gorlæus, part. II, n° 108, et par Beger, dans l'ouvrage intitulé : *Contemplatio gemmarum quarumdam ex Dactyliotheca Gorlæi*, pag. 24, n° 2. paroit encore moins s'être rendu compte de ce qu'il avoit à représenter. Diomède est tout-à-fait *assis* sur un autel carré; dans la main droite il tient le palladium, la main gauche est dans l'attitude qu'elle a sur les pierres de Dioscoride, de Polyclète, de Solon, etc.; mais au lieu de l'épée, il tient un pan de sa chlamys. Les mêmes reproches peuvent être faits à une cornaline du cabinet de Praun à Nuremberg, dont Lippert a donné une empreinte sous le n° 75 du *Mille supplémentaire*, et Tassie une pâte sous le n° 9418; Diomède y est assis tranquillement sur un rocher, s'appuyant d'une main sur un bouclier, et tenant dans l'autre le palladium. Sur plusieurs autres pierres, Diomède, tenant le palladium, est debout, sur un pied, tandis que le genou de l'autre est appuyé sur l'autel. Telles sont une pâte antique sous le n° 309 du cabinet de Stosch, une petite cornaline du cabinet de Praun, dont Lippert a donné une empreinte sous le n° 72 du *Mille supplémentaire*, et une pâte antique du cabinet de M. Townley, rapportée dans le catalogue de Tassie, sous le n° 9468. L'action n'est pas assez caractérisée sur ces pierres; elle le paroît mieux sur une sardonyx, sous le n° 311 du cabinet de Stosch, sur une pâte antique sous le n° 312 du même cabinet, sur une sardonyx sous le n° 313, où Diomède est vu de face, ayant le genou droit en terre, tenant le palladium dans la main gauche, et l'épée nue dans la main droite.

Nous rangerons dans la seconde division, les pierres sur lesquelles Diomède est figuré avec Ulysse, représentation que plusieurs critiques ont désignée comme étant plus complète. De ce nombre sont une sarde, qui autrefois étoit dans la *Dactyliothèque arundelienne* à Londres, aujourd'hui dans celle du *duc de Marlborough*; Tassie en possède une pâte sous le n° 9433, et elle est figurée dans Stosch, *Gemmæ ant. cælat.*, pl. 35, et dans le *Choice of the duce of Marlborough's Gems*, t. 1, n° 39. D'après l'inscription grecque qu'on lit dans l'exergue de cette pierre, on regarde la gravure comme l'ouvrage de Felix, *affranchi* ou plutôt *élève de Calpurnius Severus*, qui n'est pas autrement connu. Gori, en décrivant une sarde semblable du *Musée de Florence*, dit qu'il étoit lui-même propriétaire d'une pâte avec une représentation pareille à celle de la pierre de Stosch, sur laquelle une inscription plus courte indique Félix comme auteur du travail. Selon Gori, l'original qui appartenoit à l'abbé Andreini s'est perdu. Sur cette pierre, on voit Diomède avec le palladium, dans la même attitude que sur celle de Dioscoride; mais en face de lui, est Ulysse avec une barbe touffue, ayant le regard irrité, et semblable en tout à un homme qui se dispute avec passion; il a le pied droit posé sur une petite élévation, la tête et la partie supérieure du corps sont penchées en avant; il laisse pendre son bras droit, dont la main est ouverte; le bras gauche est enveloppé dans la chlamyde flottante; dans cette même main il tient une

lance courte; il est coiffé du bonnet phrygien. Derrière lui on voit auprès d'une pierre cubique, les pieds du gardien du temple, qui a été tué; sur une haute colonne, on voit auprès de lui la statue dont il a été question au sujet des pierres précédemment décrites ; derrière lui s'élevoient les murs de la ville. Une sarde du *Musée des Médicis*, à Florence, offre la même composition, le même dessin que la pierre de Félix ; il en existe une pâte dans le cabinet de Stosch, sous le nº 314 ; dans le cabinet de Tassie, nº 9434 ; une empreinte dans la *Dactyliothèque* de LIPPERT, *Mille supplémentaire*, nº 68, et une figure dans le *Museum Florentinum*, tome II, planche 28, nº 2. Comme cette pierre est plus petite que la précédente, on pourroit croire qu'elle en est la copie, si l'on osoit prendre pour originales toutes les pierres qui portent les noms de graveurs. Dans les accessoires il y a cependant plusieurs différences considérables. C'est ainsi que sur cette pierre on voit la partie supérieure du corps de la gardienne du temple étendue par terre, tandis que sur l'intaille de Félix on n'apperçoit que la partie inférieure d'un corps; au surplus, le mur de la ville manque ici. Une cornaline enfin, possédée par les héritiers de l'évêque d'Eichstædt, de la famille Knœbel, ainsi que l'observe Winckelmann dans son catalogue du cabinet de Stosch, nº 314, doit être citée dans cette division. On dit que la composition diffère en cela des compositions précédentes, que le corps mort qu'on voit étendu par terre est évidemment celui d'une jeune fille.

Plusieurs auteurs, entr'autres MARIETTE dans son *Traité des pierres gravées*, tom. I, pag. 37 et 38, ont avancé que les monumens sur lesquels Diomède est représenté seul avec le palladium, n'offrent pas la représentation complète de cet enlèvement, qu'ils ont au contraire cru reconnoître sur la cornaline de Florence et sur la pierre du duc de Marlborough, parce que les deux héros ont pris part à cette expédition. Si l'opinion de Mariette étoit fondée, il s'ensuivroit que Dioscoride et les autres artistes qui ont imité sa composition, mériteroient de justes reproches pour avoir omis un personnage qui auroit été essentiel pour caractériser le sujet. Mais en examinant la chose de près, on peut même assurer que la composition tant vantée de Félix et de ses imitateurs n'est pas exempte de tout reproche. Cet artiste a d'abord commis un grand anachronisme en réunissant deux momens différens de l'action ; et en faisant voir les murs de la ville de Troie, il a confondu deux scènes tout-à-fait différentes, savoir ; l'intérieur du temple de Minerve dans lequel l'enlèvement a eu lieu, et la contrée au-dehors des murs. Sur la pierre de Félix, Ulysse dispute avec Diomède sur ses droits au Palladium que ce dernier ne fait qu'enlever de sa base, et avec lequel il est sur le point de descendre de l'autel ; cependant Ulysse n'étoit pas entré dans le temple, et selon le récit classique de Conon, cette dispute, qui auroit pu devenir sanglante, n'a eu lieu qu'au retour vers le camp. Dans les compositions des anciens artistes, de pareils anachronismes, il est vrai, ne sont pas rares ; cependant ils n'ont pas été souvent commis par les grands maitres, encore moins sur des pierres gravées dont la petite dimension offre si peu de place pour de grandes compositions. Cette faute est d'autant plus frappante dans un sujet qui n'offre que deux figures. Pour justifier Félix on pourroit dire que cet artiste a suivi une autre tradition perdue pour nous ; mais en adoptant même cette supposition, Ulysse dans l'attitude d'un

homme irrité et se disputant, est toujours déplacé dans cette composition; ce n'étoit-là le lieu ni de se disputer, ni de faire valoir ses prétentions sur le palladium. Une telle imprudence est tout-à-fait en contradiction avec le caractère rusé d'Ulysse; et si la portion des murs de la ville doit indiquer que la scène se passe au-dehors des murs de Troie, cette contradiction est encore plus insupportable, et prouve que l'artiste romain n'a pas bien saisi le trait mythologique, et l'idée que lui offroit le monument grec qu'il a imité. Les représentations de Diomède tenant le palladium sans être accompagné d'Ulysse, sont d'après cela en tout parfaitement achevées, et prouvent que leurs auteurs ont bien réfléchi sur la manière de représenter ce sujet. Cette composition est devenue l'original d'après lequel ont été probablement copiées différentes figures isolées d'Ulysse absolument dans la même position que sur la sarde de Félix et sur la pierre de Florence. Telles sont une pâte du cabinet de Stosch, n° 315, où Ulysse cependant est figuré sans le corps du gardien du temple; telle est encore la représentation de ce héros sur une sardonyx du musée de Florence, t. II, pl. 27, n°. 3, et sur une cornaline gravée dans MAFFEI, *Gemm. ant. figurat.*, part. II, pl. 78: cet auteur ainsi que MONTFAUCON, *Ant. exp.*, t. I, pl. 67, n° II; et AGOSTINO dans ses *Gemm. ant. figur.*, part. I, pl. 171, ont regardé ce sujet à tort comme un prêtre de Bellone faisant une lustration; LIPPERT, mille II, n° 191, et RASPE dans le *Catalogue de Tassie*, n° 9447, l'ont même pris pour un Diomède; tandis que l'âge, la barbe et sur-tout le casque rond indiquent suffisamment Ulysse tel qu'on le voit sur la pierre de Félix. Sous les n°s 171 et 172 du même second mille, LIPPERT a rangé avec raison deux représentations semblables parmi les pierres qui offrent Ulysse. Le même, sous le n° 163 du second mille de sa *Dactyliothèque*, a donné l'empreinte d'un onyx qui représente une figure semblable, même dans les plus petites parties, à l'Ulysse de la sarde du musée de Médicis dont il a été question plus haut, quoiqu'il exprime une idée infiniment différente de celle de la sarde de Médicis. Il y est représenté devant un bige conduit par une victoire comme pour l'arrêter dans sa course rapide. La sécheresse du travail paroît indiquer que cet onyx est l'ouvrage du même maître que la sarde de Medicis. Ce sujet est un peu obscur; on voit seulement qu'on a voulu exprimer une allégorie. Selon Christ, c'est Ulysse arrêtant les victoires des Troyens contre les Grecs. Une autre question s'offre ici, celle de savoir si la figure d'Ulysse qu'on voit sur cet onyx est l'original qui a été copié sur les pierres qui représentent l'enlèvement du palladium par Diomède et Ulysse? ou si elle est copiée d'après la composition dont nous avons parlé, et si on l'a adoptée pour cette allégorie? Il sera difficile de répondre à ces questions d'une manière satisfaisante. Si la première supposition étoit fondée, elle seroit une preuve de plus combien la composition de l'enlèvement du palladium par Diomède et Ulysse réunis est arbitraire, et inférieure à la composition plus simple de Dioscoride, de Polyclete, etc.

La *quatrième* classe offre les pierres sur lesquelles Diomède est sur le point de s'éloigner du temple de Minerve, avec le palladium. Telles sont une cornaline du cabinet de Strozzi, avec le nom du graveur SOLON dans l'exergue, dont il y a une pâte de verre dans le cabinet de Stosch, sous le n° 322, et dans Tassie, n° 9452, et une empreinte dans la Dactyliothèque de Lippert, mille II, seconde partie, n° 31, et

une figure dans les *Gemmæ ant. cæl.* de Stosch, pl. 61. C'est à tort que Lippert a pris cette figure pour celle d Ulysse ; c'est Diomède imberbe qui, par le geste de mettre l'index sur les lèvres, indique qu'il s'agit d'une action qui doit être achevée dans le plus grand silence. Cette représentation de Diomède commence un nouveau moment du cycle de l'enlèvement du palladium, qui suit immédiatement celui dont il a été question plus haut. Ici Diomède est tout-à-fait descendu de l'autel, son pied gauche est debout par terre, et il a posé le pied droit sur une marche élevée au-dessus de laquelle on en apperçoit encore une seconde, sans doute pour indiquer une élévation par-dessus laquelle le héros veut monter pour s'éloigner du temple. Le succès heureux de son entreprise périlleuse dépend du plus grand silence ; l'index qu'il place sur les lèvres caractérise donc ici l'action d'une manière aussi évidente que, sur les pierres de Dioscoride et de Polyclète, elle l'étoit par la jambe pliée sous lui et restée sur l'autel pendant qu'il a glissé l'autre en bas de l'autel. A quelque distance de cet autel on apperçoit le corps du gardien du temple. Le travail de cette pierre est d'ailleurs exécuté avec goût et finesse, et le style approche de celui de Dioscoride. L'attitude entière du corps indique une certaine précaution qui exprime d'une manière très-naturelle la situation critique dans laquelle se trouve Diomède. Les représentations indiquées par Raspe dans le Catalogue de Tassie depuis le n° 9450 jusqu'au n° 9461, appartiennent toutes à cette classe. La pierre du duc de Devonshire, selon Lippert un béryle, selon Raspe une cornaline, dont Tassie a donné une pâte sous le n° 9448, et Lippert une empreinte sous le n° 70 de son mille supplémentaire, est évidemment une copie de la pierre de Solon ; l'artiste à qui nous la devons a supprimé tous les accessoires qui caractérisent le lieu ; il n'a conservé que le geste de Diomède posant l'index sur les lèvres pour caractériser l'action. C'est une des plus grandes de cette série de pierres gravées. Sur une sarde du musée de Florence, figurée à la pl. 27, n° 2, du tom. II, Diomède est représenté dans le moment même de l'action dans lequel il l'est sur la pierre de Solon ; mais il tourne le dos à celui qui regarde la pierre ; et l'artiste a négligé d'exprimer le caractère de l'action ; Diomède ne pose pas l'index sur les lèvres. On voit encore la même représentation avec le même caractère de l'expression sur une pâte antique du cabinet de Stosch, au n° 323.

La *cinquième* et *dernière* classe enfin comprend les monumens qui représentent Diomède accompagné d'Ulysse, retournant au camp des Grecs. De ce nombre sont une agathe-onyx du cabinet de Stosch, n° 327, et une pâte dans Tassie, n° 9470 ; on y voit Ulysse et Diomède emportant le palladium, et regardant derrière eux, d'un air attentif comme s'ils craignoient d'être atteints par des hommes qui pourroient les poursuivre. Ulysse est barbu et coiffé d'un casque rond, il porte le palladium dans la main gauche. Diomède est également barbu, et armé de la lance et du bouclier. Le travail grossier et imparfait de cette pierre, a fait penser à Winckelmann que c'est un des plus anciens monumens de la glyptique. Cette pierre est peut-être l'original antique d'une sardonyx plus grande du même cabinet sous le n° 328, dont il y a une pâte dans Tassie sous le n° 9471, et dont M. Levezow a donné la gravure dans sa *Dissertation sur les pierres qui représentent l'enlèvement du palladium*, pl. II, n° 12. Le travail de cette pierre est im-

parfait, autant sous le rapport du dessin, que sous celui de la partie mécanique ; cependant il est préférable à celui de l'agathe-onyx dont il a été question, et paroît se rapprocher de la manière étrusque-grecque. La composition qu'on voit sur ces pierres, a probablement donné lieu à d'autres gravures qui représentent la figure isolée d'Ulysse ou de Diomède, emportant le palladium et regardant derrière lui, d'un air attentif ; le caractère de cette figure isolée n'est pas assez déterminé pour qu'on puisse dire lequel de ces deux héros on a voulu figurer. Cette dernière représentation se trouve sur une sarde dont Fabretti étoit propriétaire, et qu'il a fait graver à la pag. 365 de son ouvrage sur la colonne de Trajan, et la table Iliaque. Beger l'a reproduit à la pl. 56, n° 1, de son *Bellum et excidium Trojanum*, et Spanheim dans ses *Observations sur l'hymne de Callimaque à Pallas*, tom. II, pag. 652, de l'édition d'Ernesti.

En voyant ce sujet gravé sur un nombre aussi considérable de pierres, il est naturel de se demander pourquoi les graveurs de l'antiquité ont choisi si souvent cette représentation. Quoique les auteurs anciens ne nous donnent sur ce point aucun éclaircissement, on peut croire que la cause de cette fréquente répétition doit se trouver en partie dans les circonstances particulières du mythe, en partie dans la personne du héros qui y joue le principal rôle. La vertu préservatrice que l'antiquité posthomérique attribua au palladium, et l'influence qu'il avoit eue en cette qualité sur un des événemens les plus remarquables des siècles héroïques de la Grèce, devoient rendre desirable la possession de cette image, parce qu'on croyoit que les avantages attachés à celle du véritable palladium, étoient aussi partagés par les propriétaire d'une imitation. Dans plusieurs gouvernemens, cette croyance pouvoit servir à enflammer davantage le patriotisme des citoyens. L'authenticité d'un prétendu palladium, devoit être d'autant plus facile à attester et à confirmer aux yeux de la multitude, par une nouvelle tradition, que le temps de son arrivée ou de son transport se perdoit dans la nuit des temps. Il n'est donc pas étonnant que plusieurs villes de la Grèce et de l'Italie se soient vantées de posséder le véritable palladium, et que chacune en sut l'histoire, et pour ainsi dire la généalogie.

Ces différentes traditions devoient nécessairement se contredire en beaucoup de points ; et c'est ce qui est arrivé en effet d'après ce qu'on voit par les détails qui nous ont été conservés par Pausanias et Strabon. Selon le premier de ces auteurs, les Athéniens, ces zélés adorateurs de Minerve, et les habitans d'Argos, dont Diomède avoit été le roi, se vantoient également de posséder le véritable palladium, mais il ajoute qu'il doute de cette assertion, parce qu'il lui paroît prouvé qu'Ænée l'a emporté en Italie. Selon Strabon, les villes de Rome, de Lavinium, de Luceria et de Siris, prétendoient posséder le palladium de Troie. Malgré ces prétentions contradictoires, l'authenticité de chacun de ces palladium n'étoit pas mise en doute par les habitans de chacune des villes qui prétendoient le posséder. Les hommes n'aiment pas qu'on élève des doutes sur des objets dont la croyance flatte leur ambition ou leur superstition.

Cet intérêt politique général étoit donc cause que le palladium fut un objet de la plus grande vénération pour ceux qui habitoient les villes qui croyoient être en possession du véritable. Son enlèvement par lequel il avoit été soustrait aux ennemis de toute la Grèce, pour

devenir avec toutes ses qualités miraculeuses une propriété des Grecs, la considération encore que la prise et la destruction de la ville ennemie n'est devenue possible que par cet enlèvement, devoit faire regarder cet événement comme très-mémorable et très-décisif ; et offrir aux artistes un sujet dont la représentation, travaillée avec goût et avec art, pouvoit leur assurer des succès parmi ceux de leurs concitoyens qui étoient le plus attachés à leur patrie.

Quant à l'Italie il y avoit encore cette raison particulière que Diomède y recevoit les honneurs héroïques depuis les temps les plus reculés. Pline fait mention de son tombeau et de son monument dans l'île Diomedea, aujourd'hui *Isola di Tremiti*, située en face de la Pouille. A Thurium, à Metaponte, parmi les Veneti, à l'embouchure du Timavus, à Ancone, dans l'Ombrie, et auprès de l'embouchure du Padus (aujourd'hui le Pô), il y avoit des temples dans lesquels on l'honoroit. Plusieurs villes d'Italie, nommément Brundusium, Beneventum, Equus Tuticus, Venusium, Canusium, Venafrum, et d'autres rapportoient leur origine à Diomède ; d'après cela on ne sera point étonné de trouver tant de monumens de l'art, ayant pour objet un héros si généralement révéré depuis les temps les plus reculés.

Il est probable que toutes les pierres de la troisième classe sur lesquelles on lit les noms des graveurs, ont été travaillées en Italie pour des personnes auxquelles la mémoire de Diomède étoit chère. L'excellence du travail de quelques-unes de ces pierres, et l'idée ingénieuse qui y étoit figurée, devoient même les faire rechercher par les amateurs de l'art. L'action qu'on y voit entreprise par le héros est une des plus mémorables de sa vie si féconde en grands événemens, et une des plus décisives dans le cours de la guerre de Troie : on peut d'après cela croire que lorsqu'on commandoit un Diomède à un artiste, il choisissoit de préférence cette manière de représenter le héros, et le respect qu'on lui avoit voué généralement dans toute l'Italie, devoit produire souvent des commandes de ce genre. Au surplus il est très-probable qu'on a attribué une certaine vertu protectrice à ces pierres sur lesquelles le palladium étoit gravé, et qu'on les portoit comme des amulettes. Il est du moins certain que cette croyance existoit parmi les anciens, et qu'on portoit par cette raison avec soi des pierres sur lesquelles se trouvoient certaines représentations. Ce que nous savons de la croyance religieuse des anciens, sur-tout de celle des Romains si crédules, ne s'oppose pas à l'idée qu'ils auront accordé, du moins jusqu'à un certain point, aux imitations du palladium, la vertu protectrice qu'on attribuoit à l'original à un degré aussi éminent. Les artistes grecs qui travailloient à Rome et dans les autres villes de l'Italie pour des Romains, savoient embellir d'une manière ingénieuse la représentation d'ailleurs assez insignifiante d'un palladium, en y joignant celle d'un des plus célèbres héros de l'antiquité, parmi les exploits duquel l'enlèvement de cette image étoit un des plus importans.

Une autre observation qu'on peut faire au sujet de ces monumens est relative à la grande conformité du dessin, même dans les plus petites parties, sur-tout de celui des pierres de la troisième et quatrième classe dont il a été question plus haut. La différence des noms qu'on y lit atteste évidemment qu'elles ont été travaillées par des maîtres différens ; on a pensé d'après cela qu'il y avoit dans l'antiquité quelque

monument public célèbre, quelque bas-relief qui a servi de type primitif à ces différentes imitations, car il n'est guère probable que des artistes distingués qui auroient vécu du même temps, se seroient copiés avec tant d'exactitude, mais ils pouvoient tous traiter le même sujet sans s'attirer des reproches lorsqu'on suppose qu'ils travailloient tous d'après un monument célèbre et plus ancien qu'eux. L'opinion de Stosch et de Caylus, que le monument d'après lequel ces différentes pierres ont été travaillées, a été le vase d'argent de Pythéas dont Pline fait mention, paroît inadmissible, et il est vraisemblable que ces artistes auront pris pour modèle plutôt un monument public dont l'accès étoit facile à tout le monde, et qui par sa beauté fixoit l'attention de tous les amateurs, qu'un ouvrage qui se trouvoit chez quelque particulier. Il est d'ailleurs très-probable que ce monument qui a servi de type aux différentes représentations de l'enlèvement du palladium a existé à Rome, parce que Dioscoride et Solon vivoient dans cette ville, et que nous avons des raisons plausibles de croire que Polyclète, Cneiüs, Hyllus et Felix y ont vécu également. Le passage de Pline où il parle de ce vase ciselé, ne nous autorise pas à penser qu'il ait existé à Rome. D'après ce qui a été dit plus haut, il est vraisemblable que Dioscoride, Solon et Polyclète ont copié en entier l'original ancien d'après lequel ils ont travaillé; que cet original n'étoit composé que de la seule figure de Diomède, et des accessoires nécessaires pour déterminer le sujet; que la composition de l'artiste Romain Felix est bien inférieure à celle des artistes grecs, en ce qu'il y a ajouté Ulysse, d'une manière peu heureuse et fort arbitraire, ce qui a entièrement défiguré l'idée originale. Plusieurs artistes moins habiles copièrent ensuite ce sujet avec plus ou moins de succès, et c'est à eux sans doute qu'on doit un grand nombre de pierres sur lesquelles ils n'ont pas mis leur nom. Enfin, une dernière observation à faire, c'est que Solon, qui en travaillant ainsi que Dioscoride, d'après le même original, a fait preuve d'un grand talent, en figurant son sujet en relief sur un camée, ne s'est pas même borné à cela; pour éviter tout reproche d'imitation servile, il a choisi un nouveau moment de l'action, et il a représenté Diomède au moment où il veut quitter le temple avec sa conquête; mais ayant égard à l'antique monument qui lui servoit de prototype, il ne crut pas au-dessous de lui, pour ce qui regarde le costume et le caractère de l'action, de s'attacher avec soin à l'esprit de son original. Diomède porte donc aussi le palladium dans la main gauche qui, de même que le bras, est cachée sous sa chlamyde légère et flottante. Il est naturel que la main droite soit armée de l'épée, et l'index de cette main placé sur la bouche pour caractériser l'action d'une manière non équivoque. Par cette même raison le dessin de l'autel duquel Diomède s'éloigne, est le même, ainsi que celui du gardien du temple étendu par terre. On peut aussi croire que ce n'est pas sans intention que le dessin du sujet est fait en sens inverse de celui des ouvrages de Dioscoride et des autres artistes. M. Levezow, dans sa belle dissertation déjà citée *sur l'enlèvement du palladium*, Brunswick, 1801, in-4°, dont cet article est tiré, a fait figurer les principales des pierres qui représentent ce sujet dans les différens momens de l'action, ce qui offre ce cycle mythologique dans son ensemble.

Palliolum; selon tous les inter-

prêtes et les philologues, ce mot désignoit un petit manteau plus court que le pallium, et qui servoit à couvrir la tête, une partie du visage et les épaules. Les courtisannes le portoient, parce que ne mettant point de *palla* ni de tunique longue, le *palliolum* mince et léger laissoit appercevoir la forme de tous les membres. Un passage de Sénèque donne à croire que les malades l'employoient à se garantir de la pluie et du soleil. M. MONGEZ pense que *palliolum* est le nom de la partie postérieure du *pallium*, de la toge et de la *palla*, que l'on ramenoit sur la tête, et non un petit manteau. Il se fonde, et sur ce que la plupart des écrivains latins parlent du *pallium* pour se couvrir la tête soit en cas de maladie, soit pour n'être pas reconnu, et sur ce qu'il n'existe aucun monument où l'on remarque le *palliolum* proprement dit.

PALLIUM ; habillement extérieur qui étoit propre aux Grecs, mais qui dans la suite devint commun aux Romains. Suétone rapporte une loi d'Auguste qui permettoit à ceux-ci de porter le *pallium*, et aux autres de porter la toge. Jusques-là les Grecs et les Romains avoient exclusivement gardé leur manière particulière de s'habiller. On pense, en général, que le *pallium* avoit la forme d'un carré long ; mais il ne faut point prendre ce carré si fort à la rigueur, que l'un ou l'autre des côtés n'ait pu avoir un léger arrondissement. Winckelmann lui a supposé une forme ronde ; Ferrarius le fait demi-circulaire. L'ampleur du pallium n'étoit pas limitée ; cependant les magistrats et les personnes d'un rang distingué le portoient plus ample, et descendant jusqu'aux talons. Le pallium ordinaire n'avoit pas d'autres ornemens que des HOUPPES ou GLANDS (*Voy.* ces mots) attachés aux quatre angles ou coins. Il est impossible de déterminer précisément la manière de porter ce manteau. Quelques écrivains, et Saumaise entr'autres, ont recueilli beaucoup de conjectures à cet égard. Il faut, au surplus, conférer leurs passages avec les monumens qui, malgré tout, indiquent une variété sans règle. Ce qui est certain, c'est que jamais on n'attachoit le pallium avec des agraffes ; il y avoit même un art d'en ranger décemment les plis. On plaçoit quelquefois le pallium également sur les deux épaules, quoique le plus souvent on le mît sur l'épaule gauche. Un nombre considérable de statues et de bas-reliefs antiques offrent l'exemple que la ligne des plis qui descend obliquement sur le dos, de l'épaule gauche sous le bras droit, étoit relevée sur l'épaule droite, et enveloppoit quelquefois tout le bras, souvent même tout l'estomac, en venant se joindre aux autres plis qui remontoient de dessous le bras droit sur l'épaule gauche. Dans les temps froids ou pluvieux, ou par raison de santé, on agençoit le pallium de manière à s'en couvrir la tête. C'est ainsi que paroît coiffé le vieux Priam, baisant la main d'Achille et lui redemandant le corps de son fils, dans un bas-relief de la villa Borghese rapporté par Winckelmann, *Monumenti inediti*, nº 134. Dans mes *Monumens antiq. inéd.* tom. 1, pl. 13, j'ai publié un sarcophage sur lequel on voit un jeune poète vêtu à la manière des Grecs, de la tunique et du *pallium*. La main droite est presque entièrement couverte, et il semble déclamer : c'étoit une formule de civilité chez les Grecs, et principalement chez les Athéniens, d'avoir le manteau ainsi placé. Cette règle de décence fut observée jusqu'à la fin de la guerre du Péloponèse, époque à laquelle Æschine se plaint qu'elle fût négligée. Cet orateur pour preuve de l'antiquité de cette attitude, qui se nommoit *parler avec les bras en*

dedans, allègue le simulacre de Solon à Salamine, représenté de cette manière. La multiplicité des gestes étoit, selon les usages des Grecs, le témoignage d'une éducation grossière et peu soignée; et la bonne position du manteau étoit parmi eux une si grande marque de décence, qu'outre les termes généraux relatifs à la tenue des habillemens, ils exprimoient par un même mot, qui n'a point d'équivalent en latin ni en français, la décence dans le costume et le maintien, et celle des mœurs. L'art de bien jeter son manteau étoit considéré comme un signe de bonne éducation. On le rejetoit ordinairement sur le côté gauche; les orateurs grecs en observant la même manière, tenoient leurs mains dessous, principalement au commencement de leur discours; mais ils les sortoient pour produire plus d'effet, à mesure que le sujet devenoit plus pathétique et demandoit un plus grand feu dans la déclamation. C'est ainsi qu'on représente sur les vases grecs, ces citoyens qui ont l'air de s'entretenir ensemble, et qu'on trouve au revers d'un grand nombre de sujets. Il existe un buste d'Alcibiade qui a la main gauche entièrement couverte; et on voit seulement la main droite sous le *pallium*, agencé comme celui du jeune poète dont il est question plus haut. *V.* Main.

Le *pallium* étoit aussi l'habit des philosophes: cependant il n'y avoit guère que les pythagoriciens, les stoïciens et les cyniques qui s'en fissent tellement une règle, qu'en Grèce comme en Italie, c'étoit leur marque distinctive. C'étoit pour cela qu'à l'occasion d'un homme qui adoptoit le costume des philosophes sans en avoir les mœurs et l'esprit, on disoit: « je vois bien la barbe et le *pallium*, mais je ne vois pas le philosophe ». Ce manteau s'appeloit *tribonion*, expression dérivée d'un mot grec qui signifie use parce qu'en effet leur manteau étoit déchiré et toujours d'une couleur brune ou noire. Eunapius, donne aux sophistes le *tribonion*, qui, dans les temps anciens, étoit l'habillement des pauvres et de beaucoup d'autres gens de toute profession.

Pallium ecclésiastique; c'est un ornement pontifical propre aux papes, aux patriarches, aux primats et aux métropolitains, qui le portent par dessus leurs habits pontificaux. Il est fait d'une laine blanche en forme de bande large de trois doigts, qui entoure les épaules; ayant des pendans longs d'une palme par-devant et par-derrière, avec de petites lames de plomb arrondies aux extrémités, couvertes de soie noire, et marquées de quatre croix rouges. L'origine du *pallium* est fort obscure; quelques-uns la rapportent aux empereurs chrétiens. Le *pallium*, selon ces écrivains, étoit une sorte de manteau impérial, dont les empereurs accordèrent l'usage aux papes et aux patriarches; ceux-ci dans la suite s'attribuèrent le droit d'en honorer d'autres prélats. Il y en a qui ont regardé le *pallium* comme un ornement purement ecclésiastique. D'autres disent que saint Lin, qui succéda à S. Pierre sur le siége de Rome l'an 66, en introduisit l'usage; mais plusieurs prétendent qu'il n'en est point fait mention avant l'année 336. Il n'appartient qu'au pape de donner le *pallium*, quoique quelques patriarches l'aient accordé à leurs suffragans, après l'avoir eux-mêmes reçu du saint-siége. Autrefois il falloit l'aller chercher à Rome en personne; on le reçut ensuite par les légats du pape, et enfin on l'envoya demander par gens exprès avec cette formule: *instanter*, *instantius*, *instantissime*. Les archevêques trois mois après leur consécration, sont obligés, selon le droit, d'en faire la réquisition. Chez

les Grecs, tous les évêques portent le *pallium ;* mais parmi les Latins il n'y a que ceux à qui les papes l'ont accordé par un privilége particulier, tels que sont les évêques de Bamberg, de Pavie, de Lucques; en France, l'évêque du Puy avoit aussi ce droit. L'investiture du pallium s'est faite récemment à Paris par le pape Pie VII. Le pallium n'est point la marque essentielle de l'archiépiscopat, et il ne se porte point hors le service divin sans un privilége spécial. La laine qui sert à faire le pallium est prise sur deux agneaux que des religieuses de Sainte-Agnès offrent tous les ans le jour de la fête de leur patrone, au moment où l'on chante à la messe l'*Agnus dei.* Ces agneaux sont reçus par des chanoines de Saint-Jean-de-Latran, qui les mettent entre les mains des sous-diacres apostoliques. Ce sont eux qui ont soin de les faire paître et tondre. Il n'appartient qu'à eux de faire ces pallium, qu'ils déposent ensuite sur les corps de S. Pierre et S. Paul, au grand autel de leur église ; et là on fait des prières toute la nuit. Dans les premiers temps, le *pallium* couvroit tout le corps du prélat, et descendoit depuis le cou jusqu'aux talons, à-peu-près comme les chapes, à la réserve qu'il étoit fermé par-devant, et tissu non de soie, ni de lin, mais de laine.

Le *pallium* se disoit autrefois d'un habit long semé de croix que portoient les chrétiens. Il s'est dit aussi d'un habit propre aux moines, d'un voile de religieuses, et du drap depuis nommé poîle qu'on étend pendant la messe sur les personnes que l'on marie.

Palme ; terme par lequel les Italiens désignent une mesure de longueur. Elle est nécessaire à connoître, parce qu'elle est employée dans plusieurs ouvrages sur l'antiquité, par Winckelmann, par les éditeurs des antiquités d'Herculanum, par M. Visconti, etc. Le palme de Gênes porte neuf pouces neuf lignes; celui de Naples, huit pouces sept lignes ; celui de Palerme, huit pouces cinq lignes : le palme romain moderne est de huit pouces trois lignes et demie.

Palmes ; la palme, ou la branche, le rameau de palmier, se remarque sur une infinité de médailles et d'autres monumens. Elle y est tantôt le symbole de la victoire, parce qu'aux jours de triomphe, le vainqueur, outre la couronne, portoit une palme ; tantôt celui de la durée de l'empire, parce que le palmier vit long-temps. On portoit des palmes devant un conquérant qu'on recevoit à la porte d'une ville. La palme désigne quelquefois la joie, l'abondance, la félicité. On la voit dans la main d'Hercule, de Junon, de Jupiter, de Mars, de Mercure, de Vénus, de l'Amour, et de Pallas sur-tout. On l'a donnée, à Rome, à la Fortune, à la Liberté, à la Paix. Jules-César, Auguste, Trajan, Alexandre-Sévère, Probus, Elagabale, Antinoüs, sont représentés ayant une palme à la main. Quelques monumens offrent des chevaux avec la palme, en signe de leur légèreté victorieuse à la course. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimeteri de' SS. Martiri*, pag. 215 et 216, en cite deux exemples.

Parmi les chrétiens, la palme étoit l'attribut des martyrs. Aussi la retrouve-t-on fréquemment sur les sarcophages et sur les pierres sépulcrales des cimetières. Boldetti, dans l'ouvrage que je viens d'indiquer, pages 218 à 283, en a publié beaucoup, où l'on voit des palmes différemment placées, et quelquefois dans le bec d'une colombe. *Voyez* Palmier.

Palmette ; petit ornement de sculpture en forme de feuilles de palmier, qu'on taille sur des moulures d'architecture. *V.* Bordure et Arabesque.

Dans le tome premier, pl. 36 de mes *Monumens antiques inédits*, l'amazone Hippolyte porte une tunique détoffe parsemée d'étoiles d'or, et ornée en haut et en bas d'une broderie sur laquelle on remarque ce qu'on appelle des *palmettes étrusques*, genre d'ornement particulier aux Grecs, comme le MÆANDRE. (*V.* ce mot.) *Ibid.*, pl. 33, le bouclier d'un guerrier est chargé de deux palmettes, ornement composé de feuilles roulées à leur extrémité, comme celle de l'acanthe, mais sans sinuosités; elles paroissent une imitation de quelque fougère du genre de l'ophioglosse. *Ibid.*, tom. 2, pl. 8, j'ai donné le dessin d'un vase dont l'ornement intérieur est formé de palmettes d'un genre différent de celles dont je viens de parler.

PALMIER; les anciens, avant l'invention du papier, écrivoient sur des feuilles de palmier; c'est du moins ce que Pline nous apprend, d'après Varron. Les feuilles de palmier étant rudes et raboteuses, on présume que les anciens savoient les polir et les rendre unies. Suivant la remarque de Winckelmann, Phornutus et Apulée donnent des couronnes de palmier aux Muses. Sur plusieurs médailles, le palmier est l'attribut de la Judée; sur d'autres, on l'a employé comme symbole de la Fécondité, parce que le palmier fructifie continuellement jusqu'à sa mort. Horapollo croit que la branche de palmier qui quelquefois accompagne Isis, représentoit l'année, parce que, selon la tradition, c'étoit le seul arbre qui, au changement de chaque lune, poussât une nouvelle branche; en sorte que dans le palmier, l'année étoit figurée par ses douze branches. Le palmier caractérise souvent aussi la Victoire; c'est pour cela qu'on couronnoit les vainqueurs avec des branches de palmier, usage qui, au rapport de Pausanias, fut introduit par Thésée. Le peuple en couronnoit aussi les gladiateurs qui avoient combattu avec le plus de courage. Les statues qui ont été élevées en l'honneur des magistrats ont le plus souvent, pour support, un tronc de palmier. Sur quelques médailles, il est le symbole de la Phœnicie. Le palmier se voit encore sur celles de Carthage, de la Cyrénaïque, de Tyr, de Tenos, etc. Le tronc du palmier est un signe usité pour les statues honoraires.

PALMYRE, ville autrefois très-célèbre dans l'ancienne Syrie; elle étoit la capitale de la province, qui, d'après elle, portoit le nom de Palmyrène, et par la suite elle devint capitale d'un royaume particulier. Anciennement elle fut appelée *Thamar*, ou *Thadmor* ou *Thedmor*, c'est-à-dire, *ville de palmiers*, d'où lui est venu le nom de Palmyre. Cette grande et magnifique ville étoit située au nord-est de Damas, entre cette ville et l'Euphrate, dans un terrein fertile et arrosé de sources, mais qui se trouve au milieu des déserts sablonneux. Peut-être qu'anciennement le terrein fertile avoit plus d'étendue, et que les sables ont usurpé une partie du territoire propre à la culture. Comme il n'y a pas de grande rivière navigable près de Palmyre, on pense avec assez de probabilité que cette ville devoit ses richesses et sa splendeur aux caravanes, qui faisoient alors tout le commerce de l'Inde, et qui, pour se rendre aux différens ports de la Syrie, passoient par Palmyre. La contrée dans laquelle se trouve cette ville est entourée des montagnes de la Syrie et de celles de Gilead. Palmyre est éloignée d'Alep de soixante lieues; du bord de la mer et de Sidon, de quatre-vingt-huit lieues, et d'une journée de marche des bords de l'Euphrate. En 1750, WOOD, DAWKINS et plusieurs autres voyageurs anglais furent à cheval, en quarante-cinq

heures d'Alep à Palmyre. On rapporte la construction de cette ville à Salomon; du moins deux passages des Livres des Rois, et des Paralipomènes dans les Livres sacrés des Hébreux, disent que ce roi bâtit Palmyre dans le désert. Il se peut cependant qu'il l'ait seulement embellie et fortifiée. Cette ville pouvoit être regardée en quelque sorte comme un rempart du royaume d'Israël du côté de l'Euphrate, et pour la mettre en sûreté contre les entreprises des hordes errantes des Nomades. Comme du reste la ville elle-même avoit de l'eau, et que dans les environs on en manquoit, il devoit être difficile de l'assiéger. Elle pouvoit encore offrir un asyle aux troupeaux errans du peuple juif, et servir de lieu d'entrepôt et de point de communication pour le commerce des pays de l'Orient et de ceux de l'Occident; c'est même à cela, comme nous l'avons dit, qu'on attribue la splendeur et les richesses par lesquelles cette ville se distinguoit à une certaine époque. Après la destruction du royaume d'Israël, des princes indépendans s'emparèrent de cette ville, et formèrent un Etat situé au milieu, entre l'empire romain et le royaume des Parthes; ils surent s'agrandir aux dépens de l'un et de l'autre. Odenat, le dernier prince puissant de cet Etat, fut associé à l'empire par Gallien, et fit, conjointement avec lui, des conquêtes sur les Perses. Zénobie, sa veuve, succéda à son mari, assassiné par son neveu. Le philosophe Longin fut le maître et le ministre de Zénobie. C'étoit la femme la plus héroïque et la plus sage princesse de son temps. En 270 elle fut vaincue par Aurélien, dont elle orna la pompe triomphale. Les Palmyréens ayant perdu leur indépendance, il est probable que depuis cette époque cette ville fut la résidence d'un gouverneur romain. Le premier paroît avoir été Ceionius Bassus; et par la suite on trouve encore qu'il est fait mention d'un autre gouverneur, Hieroclès, qui portoit le titre de président de la province. Lors de la prise, sous Aurélien, une grande partie des édifices de cette ville avoient été détruits. Cet empereur en fit construire d'autres très-magnifiques, et son exemple fut suivi sous Dioclétien.

Ces édifices, dont il reste encore de belles ruines, égalent au moins et surpassent même quelquefois les édifices de BALBECK (*V.* ce mot), sous le rapport de la richesse et de la profusion des ornemens, qui n'y sont pas toujours employés avec assez de sagesse. Vers l'an 400, la première légion illyrienne étoit stationnée à Palmyre; il paroît cependant que ce ne fut pas sans interruption qu'on y fit stationner des troupes, car Procope dit que Justinien répara Palmyre, qui avoit restée déserte auparavant pendant quelque temps. Depuis les conquêtes des Sarrazins, Palmyre paroît être tombée dans l'oubli. Benjamin de Tudèle en fait à peine mention vers 1172, ainsi qu'Abulfeda vers 1121. Ce ne fut que dans le dix-septième siècle qu'on commença à connoître les nombreuses belles ruines de cette ville. En 1678, quelques négocians anglais d'Alep voulurent visiter ces ruines, mais ils furent pillés par les Arabes, et obligés de revenir chez eux sans avoir exécuté leur projet. En 1691 ils firent une seconde tentative, qui réussit mieux que la première. Leur récit est consigné dans les *Transactions philosophiques*. Le docteur HALLEY publia peu après des *Observations sur l'état de Palmyre*; SELLER donna un volume in-8°. sur les *Antiquités de Palmyre*; Lond., 1696, et HALLIFAX un *Voyage à Tadmor*; Londres, 1705, in-8°. Mais l'ouvrage le plus important est celui de WOOD et DAWKINS, inti-

tulé : *The Ruins of Palmyra otherwise Tedmor in the desart;* Lond. 1753, in-fol., avec cinquante-sept gravures, qui font voir des traces respectables de ce que cette ville a fait pour la gloire des arts, pour celle des citoyens vertueux, et pour la sienne. M. CASSAS, dans son *Voyage en Syrie*, donne encore beaucoup de beaux monumens de Palmyre et de ses environs. On y a trouvé plusieurs très-belles colonnes et des pilastres, des ruines de temples, des tours carrées à quatre étages ; tous ces monumens sont exécutés, comme nous l'avons dit, avec la plus grande magnificence, en marbre qu'on tiroit sans doute des montagnes situées à peu de distance.

Outre ces monumens, on y a trouvé vingt-six inscriptions grecques, treize en langue palmyrénienne, et une en latin. Le plus ancien de ces monumens est de l'an 3 après J. C., et le plus moderne date du temps de Dioclétien. Les inscriptions en langue et écriture palmyrenienne ont exercé la sagacité de beaucoup de savans. Vers le commencement du dix-septième siècle, GRUTER inséra dans son *Recueil* une inscription palmyrénienne que l'on conservoit à Rome dans la maison du cardinal Carpi ; elle se trouvoit sur un bas-relief en marbre, qui représentoit deux divinités étrangères. *Joseph* SCALIGER fut contraint d'avouer qu'il ne connoissoit pas ces caractères. *Samuel* PETIT s'en occupa en 1632, mais avec peu de succès. GALAND, homme d'un jugement solide, le réfuta en 1680, et proposa à Spon des conjectures incertaines et flottantes, que cet habile antiquaire propagea dans le monde littéraire. Quelques années après, NORIS doutoit encore de l'existence d'une langue palmyrénienne. Ce point fut suffisamment établi par les monumens et les inscriptions rapportés en 1692 par les voyageurs anglais dont nous avons parlé plus haut. Il restoit à donner la clef de cette langue. *Abr.* SELLER, *Ed.* BERNARD, *Th.* SMITH et *Th.* HYDE s'en occupèrent successivement sans obtenir de résultat satisfaisant. De nouveaux matériaux envoyés par M. POULLAIN en 1702 et 1703, ne servirent qu'à augmenter l'embarras. En vain RHEINFERD avoit répandu en 1704, sur cette matière, l'érudition la plus étendue ; même après ce travail profond, l'Académie des Belles-lettres adoptant les jugemens sages d'*Eusèbe* RENAUDOT, prononça, en 1706, que l'on ne devoit encore rien statuer sur l'essence du langage qui pouvoit avoir été jadis usité dans Palmyre. Malgré les conjectures ingénieuses et multipliées de CUPER, BIANCHI et LA CROZE, elle maintint encore, en 1717, le jugement que nous venons d'indiquer. Ce ne fut qu'après le voyage de Wood et de Dawkins, qui avoient rapporté de nouvelles inscriptions, que l'abbé BARTHÉLEMY réussit à dissiper les nuages dont cette matière étoit couverte. En 1754 ce savant antiquaire lut à l'Académie des Belles-lettres un *Mémoire sur l'alphabet et sur la langue dont on se servoit autrefois à Palmyre*, imprimé dans le tom. 26 des *Mém. de l'Academ. des Inscriptions*, et dès-lors il n'y eut nul doute que les Palmyréniens n'eussent un alphabet et des caractères particuliers, absolument distincts de ceux des nations limitrophes. Ces caractères, cet alphabet, M. Barthélemy les a reconnus, les a déchiffrés et les a lus. L'organisation de l'idiôme dont ce savant avoit fait connoître les élémens, resta cependant encore un mystère. Le langage des anciens Palmyréniens, quoiqu'il eût une écriture spéciale et peut-être exclusivement usitée dans leur pays, n'étoit-il pas au fond et dans son essence, iden-

tique avec les idiômes de ces provinces asiatiques auxquelles leur territoire confinoit? Voilà ce qu'avoit pensé en 1714 *Hadrien* Reland; mais Swinton et l'abbé Barthélemy ne paroissent pas avoir osé se décider sur ce point. Les rapprochemens lumineux publiés en 1761 par Niebuhr sembleroient presqu'autoriser à se décider pour l'affirmative; et les nouvelles conjectures du *P.* Georgi sur les monumens palmyréniens déposés à Rome, l'explication des médailles de Palmyre publiée à Londres en 1782, et les dernières recherches de M. Silvestre de Sacy, publiées en 1792, ne paroissent pas contraires à cette opinion.

Palombino; le marbre auquel les Italiens donnent ce nom a la blancheur du lait. *Voy.* Œil.

Paludamentum; le *paludament* étoit un vêtement extérieur que le chef militaire, l'empereur, jetoit par-dessus sa cuirasse, et qui étoit retenu ordinairement sur l'épaule droite avec une fibule d'or quelquefois ornée d'un camée. Cette espèce de manteau étoit de laine, comme tous les autres habits des Romains, avant qu'ils connussent l'usage de la soie ou du lin. Lorsqu'il devint le signe de la dignité impériale, il se distinguoit par l'or et par la pourpre. Il devoit son origine aux Grecs, qui en avoient transmis l'usage aux Etrusques; aussi se retrouve-t-il sur d'anciennes pierres gravées, telles par exemple que celle qui représente cinq des sept chefs devant Thèbes, tom. 1, pag. 218 de l'*Histoire de l'art* de Winckelmann, traduite par Jansen. On le remarque encore sur plusieurs monumens incontestablement étrusques, rapportés par Dempster, *Etruria regalis*, tom. 1, planches 70, 71, 72, etc. Le vêtement que Camille avoit tissu pour son amant Curiace étoit un paludament; il ressembloit beaucoup à l'ancienne *chlamys* grecque, telle que l'offrent les monumens qui représentent des dieux ou des héros, et il ne s'en distingue que parce qu'il est plus ample. Ce fut sans doute ce qui lui fit rendre son ancien nom, lorsque l'empire fut transporté en Orient, époque à laquelle la chlamys des particuliers avoit cessé d'être en usage. C'est sûrement pour cela que Nonius Marcellus, qui vivoit sous Constantin, dit que le paludament fut appelé chlamys. Ce petit manteau court et léger, qui se détachoit facilement, étoit fort commode à la guerre. Quand un général partoit pour quelqu'expédition, il alloit au Capitole prendre le paludament; à son retour il le quittoit à la porte de Rome, et y entroit vêtu de la toge. Aussi regarda-t-on comme un acte de tyrannie de la part de Vitellius, d'être entré dans Rome avec le paludament. Sévère, au contraire, ne manqua jamais à l'usage reçu. Ce prince porte le paludament sur la plupart de ses médailles et de ses monumens. Il en est vêtu sur un très-beau camée gravé au t. 1, pl. 19, de mes *Monumens antiques inédits*. La cuirasse et le paludament se trouvoient souvent ensemble, quoique cependant les statues et les médailles nous offrent des figures impériales avec la cuirasse sans le paludament; mais plus rarement on voit le paludament sur la tunique retroussée sans cuirasse.

Paludatus; on nommoit ainsi un général revêtu de l'habit militaire.

Pampinata; on appeloit ainsi les vases ornés de feuilles de vigne.

Pampre; ornement de sculpture composé de feuilles de vigne et de grappes de raisin, dont on décore quelquefois le creux des circonvolutions des colonnes torses.

Panache; portion de voûte en saillie, de figure triangulaire, presque verticale, ouverte par le devant

comme une trompe, élevée sur un ou deux angles rentrans, pour porter en l'air une portion d'un dôme ou d'une tour creuse : telles sont les quatre panaches élevées sur les angles de la croisée de Saint-Louis des Invalides, et qui portent le dôme; telles sont aussi celles qui portent le dôme du Val-de-Grâce, et qu'on a ornées de sculptures. La décoration des panaches en sculpture, doit être préférée à la peinture. On dit aussi *fourche*, mais il est peu usité.

Le mot *panache* se dit aussi en sculpture, d'un ornement représentant des plumes d'autruche; Le Brun en a orné son chapiteau français.

PANCARPI; on appeloit ainsi des couronnes, des guirlandes, des festons faits de toutes sortes de fleurs, de fruits, de feuilles, dont on se servoit pour décorer les autels, les portes, les vases, les vestibules; on les employoit sur-tout pour des usages religieux. Le Panthéon, à Rome, offre un exemple de ce genre de décoration, imitée par la sculpture. On voit des pancarpi suspendus entre des candelabres; on les trouve figurés entr'autres sous le n° 9 de la seconde planche supplémentaire du quatrième vol. du *Musée Pio-Clémentin*. Nos décorateurs modernes ont souvent exécuté en métal, en bois et en pierre, ce genre de décoration, mais ils ne l'ont pas toujours fait avec le goût convenable. *V.* GUIRLANDE.

PANCRACE; exercice gymnique composé de la lutte et du pugilat, et dans lequel, ainsi que le nom l'indique, on pouvoit employer tout le corps. Ainsi, dans le pancrace, on avoit droit d'employer toutes les secousses et toutes les ruses pratiquées à la lutte, tant simple que composée, mais on pouvoit encore, pour vaincre, emprunter le secours des poings et des pieds, même des dents et des ongles. Le combat du pancrace fut admis aux jeux olympiques dans la vingt-huitième olympiade, et beaucoup plus tard aux jeux pythiens, c'est-à-dire, vers la quarante-huitième. *V.* GYMNASTIQUE et LUTTE.

PANCRATIASTES; nom des athlètes qui s'adonnoient particulièrement à l'exercice du pancrace. On a prétendu aussi que le pancratiaste étoit l'athlète vainqueur dans les cinq exercices gymnastiques qui faisoient partie de la PALÆSTRIQUE; *Voy.* ce mot, et GYMNASTIQUE, LUTTEURS, et OREILLE.

PANCRATIE; c'est par ce mot que les Grecs désignoient la réunion des cinq exercices gymniques qui avoient lieu dans les jeux publics, tels que le PANCRACE, la LUTTE, le DISQUE, la COURSE et la DANSE. *Voy.* ces différens mots, et GYMNASTIQUE.

PANDORE, espèce de luth. La pandore a le même nombre de cordes, la même étendue et le même accord que le luth; elle en diffère en ce qu'on y emploie des cordes de laiton au lieu de cordes de boyau. Une autre différence vient de sa forme. Le dos de la pandore est plat, ou du moins il n'est pas si convexe que celui du luth. Cet instrument n'est plus d'usage.

PANDROSEUM; on appeloit ainsi une petite chapelle située à Athènes, auprès du temple d'Erechthée et de celui de Minerve Polias; elle étoit consacrée à Pandrose, celle des trois filles de Cécrops qui resta fidelle à l'ordre de Minerve, qui leur avoit confié un dépôt. *V.* AGLAURE dans mon *Dictionn. mythol.*

PANDURA. *Voy.* PANDORE.

PANETERIE, est, dans les palais des souverains, princes et grands seigneurs, le lieu où se fait la distribution du pain.

Il y a aussi une *paneterie* dans les hôtels militaires, comme aux Invalides de Paris.

PANGONIOS; espèce de crystal,

ainsi appelé du grand nombre de ses angles.

Panier; c'est un ornement de sculpture qu'on place en amortissement sur des piliers ou colonnes, ou sur la tête de quelque figure en gaîne.

On voit aussi un *panier à ouvrage* sur plusieurs bas-reliefs et dans plusieurs peintures antiques. *Voy.* Calathus.

Panionium; on appeloit ainsi la ligue des 12 principales villes des Ioniens; Milet en étoit pour ainsi dire la capitale; Ephèse, Phocée, Myus, Priène, Colophon, Lebedus, Théos, Clazomène, Erythræ, Samos et Chio, dans les îles du même nom, étoient les autres villes qui formoient cette ligue, à laquelle Smyrne accéda par la suite, ce qui porta le nombre des villes alliées à treize. Le lieu où les députés de cette ligue s'assembloient pour délibérer sur leurs intérêts communs, étoit située près du promontoire Mycale, et portoit également le nom de *Panionium*. On y bâtit, à Neptune Heliconius, un temple dans lequel les députés des villes offroient au dieu en commun des sacrifices lors de leurs assemblées; il est remarquable, parce que c'étoit un des premiers temples nationaux. Strabon nous apprend que ce temple de Neptune a été détruit par un tremblement de terre. Les voyageurs modernes tels que Pococke dans sa description de l'Orient, et Chandler dans le 46e chapitre de son voyage dans l'Asie mineure, n'ont pas réussi à découvrir et à déterminer avec certitude le Panionium. Vitruve dans le 1er chapitre du quatrième livre fait mention d'un temple d'Apollon Panionius, qu'on voit aussi figuré sur des médailles, mais qui sont d'une époque postérieure. Denys d'Halicarnasse dans son 4e livre donne une belle description de ces assemblées des députés du Panionium. On célébroit à cette occasion différens jeux équestres, gymnastiques et musicaux, compris sous le nom de *Panionia*, et qui sont rappelés sur différentes médailles. A l'occasion de ces assemblées, on tenoit aussi, selon le même auteur, une espèce de foire ou de marché, qui eut sur les habitans des villes alliées une influence marquée pour les progrès de la civilisation. Lorsque les jeux et le marché étoient terminés, on s'occupoit de concilier les intérêts des villes qui pouvoient avoir entr'elles quelques démêlés, et l'on se concertoit en commun sur les guerres qu'on pouvoit etre dans le cas de soutenir contre les barbares, c'est-à-dire, contre les peuples étrangers, et sur tout ce qui pouvoit intéresser et fortifier la bonne harmonie entre les membres de la fédération. Cette fête des *Panionies*, et par conséquent l'union des 13 villes de l'Ionie, ou le *Panionium*, paroît avoir subsisté encore vers le milieu du 3e siècle de l'ère chrétienne, au temps de l'empereur Trébonianus Gallus. Vaillant a rapporté une médaille grecque de ce prince, dont le type et la légende se rapportent sans doute à cette fête: auprès d'un autel placé devant un temple, on voit un taureau, et autour 13 figures togées, symboles des 13 villes alliées. On rapporte encore comme une chose remarquable dans les Panionies, que si le taureau destiné à être immolé venoit à meugler avant le sacrifice, ce mugissement passoit pour être un présage de la faveur spéciale de Neptune.

Panneau; tout le monde sait qu'on peint sur *panneau* ou sur toile. Mengs usoit autant qu'il le pouvoit de la première manière; il étoit persuadé que la toile, quelque bien préparée qu'elle soit, ne présente jamais une surface aussi lisse ni aussi unie que le bois, et que chaque trou ou point raboteux,

si petit qu'il puisse être, occasionne une fausse réflexion de lumière. D'ailleurs la toile a encore un autre défaut, c'est que pour peu qu'elle soit grande, elle cède sous le pinceau; de sorte que la main n'est jamais ni ferme, ni sûre.

Panneau d'ornemens se dit des fleurs, fruits, grotesques, etc., qu'on peint sur les panneaux d'un lambris pour l'enrichir, ou dans les cadres d'un plafond.

On appelle *panneau*, en sculpture, tout ornement taillé en bas-relief, de quelque matière que ce soit, et enchâssé dans un lambris.

PANORAMA; d'après son étymologie, cette expression, composée de deux mots grecs, signifie *vue de la totalité;* on l'a employée pour désigner l'exposition d'une peinture disposée circulairement sur le côté intérieur d'une rotonde, au milieu de laquelle le spectateur est placé sur une élévation de manière à y jouir dans toutes les directions de la vue d'une contrée ou d'une scène de la nature, dont l'étendue n'est bornée que par l'horizon. Chaque lieu élevé, du sommet duquel on découvre une vaste contrée, mérite donc, sous ce rapport, le nom d'un panorama naturel. Le panorama artificiel ne mérite ce nom, qu'autant qu'il fait appercevoir de tous les côtés une nouvelle portion de la même contrée, de la même scène. M. *Robert* BARKER, peintre d'Edimbourg, est l'auteur de cette invention; il y a environ 15 ans qu'il exposa son premier panorama à Londres, dans le Leicestersquare, un des quartiers les plus fréquentés de cette capitale; depuis cette époque, il a presque tous les six mois renouvelé le sujet de son exposition. Pour que le panorama produise le plus grand effet possible, il faut que l'artiste qui l'exécute, observe avec beaucoup de soin la perspective et le clair-obscur, afin que l'illusion optique des spectateurs soit telle, qu'ils se croient dans une plaine à perte de vue. Ceux-ci, placés sur une élévation qui forme pour ainsi dire une île, ne peuvent approcher de la peinture que jusqu'à une distance qui ne détruit point l'illusion; la partie supérieure est couverte de manière que le spectateur n'apperçoit point l'ouverture du sommet de la rotonde par laquelle entre la lumière, et que l'on couvre encore d'une toile blanche bien fine; il ne voit non plus aucune autre ouverture latérale, mais il se trouve dans une demi-ombre très-favorable et même nécessaire à l'illusion optique qu'on veut produire. La partie inférieure du local et du tableau, est de même voilée de manière à ne pas laisser voir le sol ou plancher de la rotonde, afin que l'illusion ne soit pas détruite. Les jugemens de plusieurs connoisseurs et de critiques sévères n'ont pas été d'abord très-favorables à ce spectacle d'optique. Les peintres n'y voyoient qu'un barbouillage dispendieux pour amuser les grands et les petits enfans, et dont tout le mérite ne consistoit que dans la perspective bien observée, et dans une imitation fidelle des objets représentés. Malgré ces jugemens sévères, les expositions de M. Barker attirèrent un nombre immense de curieux de tous les états, et elles ont eu également beaucoup de succès dans les autres pays où on a exécuté ou transporté des panoramas. Le premier panorama de M. Barker flattoit beaucoup l'orgueil national de ses compatriotes, ce qui devoit nécessairement contribuer à son plus grand succès. Il représentoit la contrée entre Portsmouth et l'île de Wigth, avec la vue de la mer et celle des vaisseaux de guerre, peints d'après nature avec la plus exacte vérité. Dans la suite il représenta quelques victoires maritimes de la flotte anglaise; un autre de ses panorama offroit

avec la plus grande illusion les *environs de Brighthelmstone ;* un autre la *contrée délicieuse de Windsor ;* etc. Dans les derniers temps il disposa son panorama de manière à faire voir sur deux étages deux scènes qui contrastoient fortement; c'est ainsi qu'après avoir vu en bas les scènes terribles d'un *combat maritime*, on pouvoit voir, à l'étage supérieur, les *vues paisibles et charmantes de Margate*, l'un des bains les plus fréquentés des environs de Londres. La manière d'exposer les tableaux connus sous le nom de *panorama*, a été introduite en France par M. Fulton, américain, et perfectionné par son compatriote M. James, à l'aide des artistes français MM. Fontaine, Prévost et Bourgeois. Ils ont successivement exposé aux regards des habitans de la capitale *deux vues de Paris*, pris de différens points, une *vue de Lyon*, une autre de *Toulon*, de *Londres*, de *Rome* et de *Naples*, qui toutes ont été exécutées avec beaucoup de soin, et qui ont été accueillies du public d'une manière très-distinguée. Dans un rapport que M. Dufourny a fait à l'Institut au nom d'une commission spéciale, sur l'origine, les effets et les progrès de cette intéressante découverte, il y voit quelque chose de plus qu'un aliment pour la curiosité. « Ne seroit-il pas possible, dit-il, que cette découverte fît faire à la peinture un pas vers la perfection? N'ouvre-t-elle pas une nouvelle route pour parvenir à ce but de tous les essais, de tous les efforts de l'art? ne prouve-t-elle pas déjà que tous les moyens fournis par les sciences, réunis aux connoissances pratiques de l'art, et aux raisonnemens d'un esprit juste et calculateur, peuvent encore enfanter de nouveaux prodiges? L'illusion produite par le panorama n'ayant d'autre cause que le rapport exact de proportion entre toutes les parties, et l'absence totale des termes de comparaison qui pourroient détruire cette illusion, ne peut-on pas obtenir, pour tous les tableaux, cet effet magique qui seul peut leur donner tout le prix? Seroit-il donc difficile d'isoler un tableau, en sorte que les objets dont il se trouveroit environnés, ne servissent nullement à l'œil pour lui faciliter les moyens de reconnoître la petitesse, la proximité, la foiblesse du coloris des objets représentés? Et le procédé employé, pour la totalité et en grand, dans le panorama, ne donneroit-il pas partiellement le même résultat? Cette idée, digne d'être approfondie, doit fixer l'attention du propriétaire du panorama; des expériences bien faites pourront l'amener à un plein succès. Mais, en supposant même que l'on ne réussît pas à isoler un tableau, de manière à lui faire produire une illusion totale, du moins est-il constant que l'inventeur du panorama a trouvé la meilleure manière d'éclairer les tableaux. La direction qu'il a donnée aux rayons de la lumière est la plus avantageuse; et son résultat est tel, qu'il laisse fort peu à desirer. Peut-être trouveroit-on le moyen en le modifiant suivant les circonstances et les localités, d'employer utilement le procédé du panorama pour éclairer les musées et toutes les galeries destinées à renfermer les productions des arts ».

Parmi les panorama que nous avons cités jusqu'à présent, il y en a plusieurs qui offrent des scènes de la nature vivante et agissante; cependant en réfléchissant sur les sujets qui conviennent à ces représentations, il est aisé de concevoir que la nature active et vivante n'est pas faite pour être représentée et fixée en panorama dans tout son ensemble, dans toutes ses nuances, et dans les différens accessoires d'un moment transitoire. Celui-ci convient au peintre d'histoire qui par un

choix poétique ne fixe, en les ennoblissant, que les objets que l'esprit et le cœur aiment à voir fixés, et qui supprime tout accessoire trivial et commun. Ce qui est transitoire ne convient même au peintre de paysage qu'autant que la vie dont il embellit son tableau est un repos tranquille, ou que le phénomène transitoire a de la grandeur, de la noblesse, et de la beauté, à un point qui puisse fixer pour un temps plus long les regards et le desir du spectateur. La nature inanimée dans tout son ensemble est le véritable domaine du panorama; ses masses les plus considérables, ses formes les plus nobles, ses lumières les plus vives sont l'objet le plus relevé qu'il puisse se proposer, et son élément le plus pur. La nature vivante au contraire n'est de son domaine qu'autant qu'elle est en repos, ou qu'elle pourroit du moins l'être pour aussi long-temps que les regards du spectateur sont fixés sur le tableau. Voilà pourquoi le vaste paysage lui convient parfaitement, lorsqu'il est tellement riche en masses, en formes, en couleurs, en ombres et en lumières, qu'il peut se passer de vie; ou du moins qu'il n'a besoin que d'une vie en repos. C'est ce paysage qui pour le panorama est encore plus convenable que pour tout autre artiste, et même pour le peintre paysagiste; c'est à la représentation de pareilles scènes de la nature majestueuse et tranquille que devroit particulièrement s'appliquer l'artiste qui veut peindre un panorama, et les ouvrages qu'il produira seront infiniment supérieurs à tous les autres tableaux de paysage. Tel seroit entr'autres, un panorama dont le point de vue seroit la *terrasse tranquille et ombragée du cimetière de S. Martin, à Vevay*, d'où le spectateur appercevroit autour de lui cette contrée solitaire et majestueuse que tous les voyageurs trouvent si attrayante, ce lac bordé de montagnes, les murs champêtres de la Savoie, Meilleraie, les montagnes du Valais, les riches campagnes du pays de Vaud, Montreux, Chillon, et tous les autres villages qui y sont dispersés; enfin sur le devant et à une grande profondeur Vevay avec ses masses de maisons, ses touffes d'arbres, ses vignes, etc. Tel seroit encore un panorama qui placeroit le spectateur au milieu du village de Chamouni, à une distance très-peu considérable du Mont-Blanc, qui lui feroit voir toutes les autres montagnes subordonnées, ces glaciers, ces immenses masses de rochers, ces mers de glace, ces voûtes et ponts de neige, ces forêts noires de sapin suspendues pour ainsi dire sur le bord des précipices, ces torrens écumans qui descendent avec rapidité du haut des montagnes, enfin dans les vallons ces hameaux paisibles, et la verdure des prés et du feuillage des arbres: tel seroit encore un panorama qui offriroit la *vue riche et délicieuse de la vallée de Hassli*, dans le canton de Berne; ou le *lac de Zurich* ou *celui de Thun*, avec la contrée qui les environne; ou *le lac des quatre villes forêtales* avec tout ce que ses bords de rochers ont de sombre et d'effrayant, les rochers pointus et formant des pentes rapides, avec les chapelles et les huttes solitaires qui y sont dispersées. A côté de pareils panorama, les paysages suisses les plus célèbres d'Aberli, de Rieter, de Hess, ne seroient que de froides images. Sur le fond éloigné du tableau, l'artiste pourra bien placer des bateaux sur le lac, lorsqu'ils se trouvent à une distance assez considérable du spectateur pour que leur mouvement soit pour lui d'une lenteur qui le rende presqu'imperceptible même dans la nature, afin que la scène permanente qu'il a sous les yeux, ne puisse point dé-

truire l'illusion ; l'artiste peut également représenter des cascades sur les montagnes élevées, lorsqu'elles se trouvent à cette distance nécessaire pour que dans la nature même elles paroissent immobiles ; des feux peuvent également être représentés dans l'éloignement où il seroit impossible dans la nature même d'appercevoir les vacillations de la flamme. La plus légère réflexion au reste fera sentir qu'il est absurde de vouloir représenter dans un panorama, qui par sa nature n'est propre qu'à des sujets tranquilles, la scène tumultuense d'un combat, soit par terre, soit par mer, ainsi que M. Barker s'en est avisé comme nous l'avons dit plus haut.

Les représentations des villes ne conviennent au panorama qu'autant qu'elles forment des masses et des vues ; mais il ne faut pas que l'artiste mette sous les yeux du spectateur les scènes mouvantes, et changeantes à chaque instant, que présente une ville. Peut-on en effet imaginer quelque chose de plus absurde et de plus désagréable que de voir dans un panorama ces voitures, ces hommes à pied et à cheval qui sont toujours dans l'attitude de se déplacer, et qui restent toujours en place ; des voituriers qui secouent éternellement leur fouet, ces chevaux qui toujours se cabrent ; ces chiens qui sans cesse se battent ; ces enfans qui tombent toujours sans jamais toucher la terre ; des femmes qui restent toujours sur la marche de leur voiture, et qui n'y entrent jamais ; des hommes qui se saluent sans cesse, des servantes qui, comme les Danaïdes, puisent éternellement de l'eau sans jamais remplir leur vase ; des matelots qui relèvent toujours leurs rames sans faire avancer leur bateau; des soldats qui (comme dans le panorama de Toulon) clouent toujours les canons sans avoir jamais fini, etc. etc. Le spectateur qui se voit entouré de pareilles représentations, pourroit se croire transplanté dans un monde magique, où par la baguette d'une fée tout auroit été subitement plongé dans une profonde léthargie, où par l'ordre d'un magicien tout seroit pétrifié. Le panorama doit être une espèce de drame fixé, qui n'offre qu'un seul moment; il faut donc aussi que l'artiste sache produire sur le spectateur l'illusion à laquelle celui-ci a le droit de s'attendre. On peut consulter sur le panorama un article dans le *Journal des modes et du luxe*, en allemand, ann. 1800, p. 282, ann. 1801, p. 143 ; le *Rapport fait à l'Institut* par M. Dufourny, que nous avons cité ; les diverses annonces distribuées à l'occasion de l'exposition des divers panorama, et quelques articles insérés dans le Journal allemand, intitulé : *Londres et Paris.*

Panstéréorama ; on a composé ce mot, à l'exemple de celui de *panorama*, pour désigner des ouvrages en relief qui représentent en petit des contrées, des villes, etc., dans tout leur ensemble, avec les variations de la hauteur du terrein : ces ouvrages s'exécutent ordinairement en carton ; on y emploie aussi en partie du bois, du liége et d'autres matières légères et faciles à travailler. Le mot *panstéréorama* est composé de trois mots grecs, dont la réunion signifie *vue de l'ensemble ou de la totalité*, lorsqu'elle est figurée par un corps *solide*. C'est ainsi qu'on a fait voir à Paris le *panstéréorama*, ou la représentation en relief des villes de *Paris*, de *Londres*, de *Lyon*, de *Marseille*. A la Bibliothèque du Panthéon, à Paris, il y a un *panstéréorama de la ville de Rome ;* et à l'Hôtel des Invalides, on conserve une collection précieuse de représentations semblables en relief de la plupart des forteresses et ports de mer de la France. Dans l'école militaire spéciale de

Fontainebleau, le *panstéréorama d'une forteresse* sert à donner aux élèves un cours de fortification, ainsi que d'attaque et de défense d'une place forte.

Pantalon ; un des acteurs de la scène italienne, qui a un habit de caractère particulier. Ce nom vient de cette espèce de chaussure appelée *pantalon*, où les culottes et les bas ne font qu'une seule pièce de vêtement, et dont les Vénitiens se servoient autrefois très-fréquemment. Le pantalon, dans les pièces italiennes, représente un vieux négociant vénitien; autrefois il avoit un vêtement différent de celui qu'on lui donne aujourd'hui. Il a une espèce de robe-de-chambre, tel que les négocians avoient autrefois coutume d'en porter dans leur magasin. L'habit du pantalon moderne étoit le costume dans lequel on sortoit. La robe-de-chambre étoit toujours de couleur noire, et les vêtemens de dessous étoient rouges. Lorsqu'après la prise de Constantinople les Vénitiens perdirent le royaume de Négroponte, l'affliction fut si générale, qu'on changea la couleur de ces derniers, et qu'on les porta aussi de couleur noire. Les vieux négocians portoient autrefois une barbe comme celle qu'on donna à Pantalon. Aujourd'hui sa barbe est ronde et pointue. Quant au caractère de Pantalon, on lui donne ordinairement celui d'un vieux négociant, un peu simple et confiant, toujours amoureux et toujours trompé par son rival, son fils, son domestique ou sa servante. Depuis un siècle environ, on en a fait un bon père de famille, un homme d'honneur qui tient sa parole avec la plus grande exactitude, et qui est très-sévère envers ses enfans, mais qui est trompé par tous ceux avec lesquels il a affaire, et qui cherchent à lui soutirer de l'argent, ou bien à l'obliger de donner sa fille à son amant, quoique lui-même ait déjà donné à un autre sa parole de la lui donner en mariage. *Voyez* sur le personnage de Pantalon, l'ouvrage de M. Flœgel; *Geschichte des Groteskekomischen* et le *Théâtre italien* de Richardi.

Panthées ; on appelle statues ou figures *panthées* celles qui portent des signes ou symboles de plusieurs divinités réunies ensemble. Les auteurs ne s'accordent pas sur leur origine. Buonarroti et Passeri l'ont rapportée à l'époque où le christianisme s'introduisit à Rome, se fondant sur ce que les figures panthées sont toutes de travail romain, et que les inscriptions qu'elles portent sont latines. On a écrit et pensé diversement sur le sens allégorique de ces figures. Selon quelques antiquaires, une figure panthée pouvoit représenter l'univers, la nature, dont les symboles qui l'accompagnoient n'étoient que les parties, les qualités ou les effets. Telle on croit celle d'une pâte antique de la collection de M. Townley; elle a des ailes, l'arc d'Apollon, le trident de Neptune, le caducée de Mercure, la peau de lion d'Hercule, etc. C'étoit probablement à ces sortes de panthées qu'étoient consacrées des inscriptions rapportées par Muratori et par Gruter, et où on lit, *divo pantheo*, ou seulement *pantheo*. Il pouvoit encore se faire qu'un *pantheus* fût ainsi nommé, soit à cause des divers symboles qui l'ornoient, soit de ce qu'il étoit adoré par plusieurs peuples sous des noms différens, par exemple, comme le Bacchus dont parle Ausone, et qu'il avoit placé dans sa maison de campagne; l'inscription portoit: *Libero pantheo sacrum*. Enfin, les uns ont dit que les différens symboles dont on les chargeoit, représentoient autant de divinités; les autres, que tous ces symboles n'en regardoient, n'en désignoient qu'une seule et principale. Cette opinion est la plus

vraisemblable. La déesse Syrienne honorée à Hiérapolis, étoit une des figures panthées la plus chargée d'attributs. Lucien l'appelle Junon, et en parle comme ayant quelque chose de Minerve, de Vénus, de la Lune, de Diane, de Némésis, des Parques, etc. CAYLUS, *Recueil d'antiquités*, tom. III, planche 51, n° 1, a publié comme figure panthée un buste qui offre tout le caractère de Vénus, et qui a les ailes de la Victoire. Au t. VI, pl. 70, n° 1, on voit une figure nue, portant la peau de lion d'Hercule, tenant une corne d'abondance, autour de laquelle un serpent est enlacé; et sur le socle, à droite et à gauche, une chouette, et un lion couché; Caylus a cru y reconnoître l'Amour. Le t. VII, pl. 71, n° 1, offre une figure remarquable par le nombre des symboles dont elle est chargée. Sur les médailles on voit aussi des panthées ou des têtes ornées des symboles de plusieurs divinités. Telle est celle qu'on remarque sur la médaille d'Antonin-Pie et de la jeune Faustine; elle est tout-à-la-fois Sérapis par le boisseau, le Soleil par les rayons, Jupiter Ammon par les deux cornes de bélier, Pluton par la grosse barbe, Neptune par le trident, Æsculape par le serpent: Vaillant appelle ces sortes de médailles *panthéons*. La superstition a imaginé sans doute de rendre les figures panthées portatives. Ficoroni parle d'une bulle à laquelle étoit attachée avec une chaîne d'or l'image d'une figure panthée. CAYLUS, tom. V, pl. 57, n° 1, a placé au nombre de ces monumens une amulette d'or trouvée à Herculanum. La savante *Dissertation* de CUPER *sur le petit panthée d'Harpocrate*, celle de BAUDELOT sur les *Dieux Lares*, celle de l'abbé NICAISE, intitulée: *De nummo pantheo Hadriani Augusti*; Lugduni, 1694, in-4°., sont nécessaires à consulter pour une connoissance plus étendue de ce qui fait l'objet de cet article. *V*. MAINS SACRÉES OU PANTHÉES, t. II, p. 368.

PANTHÉON; temple en l'honneur de tous les dieux, comme l'exprime le mot grec. Le plus fameux est celui connu aujourd'hui sous le nom de la *rotonde*, et qu'on appelle aussi *panthéon*. C'est le plus beau reste de la magnificence de l'ancienne Rome, et le seul temple qui se soit conservé dans son entier. Le portique en est superbe, et présente l'aspect le plus majestueux; il est formé par seize grandes colonnes corinthiennes de granit, et couronné d'un fronton qui est porté sur huit autres colonnes, et qu'on croit avoir été orné d'un bas-relief, à en juger par les trous qu'on y apperçoit et qui servoient sans doute à le fixer. Ce portique ou vestibule a quatre-vingt-dix-huit pieds dix pouces entre les axes des colonnes, qui ont quinze pieds dix pouces de circonférence, et trente-sept pieds de hauteur, sans la base ni le chapiteau. Les parties latérales sont terminées par deux grandes niches, dans l'une desquelles il y avoit un beau sarcophage de porphyre. On a prétendu que l'ancienne porte de bronze avoit été enlevée par Genséric, roi des Vandales, lorsqu'il saccagea Rome, et que le vaisseau qui la portoit avoit péri sur les côtes de la Sicile. De là on a imaginé que la porte actuelle avoit été tirée de quelqu'autre ancien édifice, parce qu'elle n'est pas exactement de la grandeur de l'ouverture; mais Winckelmann est persuadé que c'est bien la véritable PORTE. (*Voyez* ce mot.) Le haut du portique étoit aussi couvert de bronze; mais on l'a ôté pour faire le baldaquin et les colonnes de Saint-Pierre. La voûte du panthéon est un hémisphère parfait, dont le sommet est ouvert par un œil de bœuf qui sert à l'éclairer sans le secours d'aucune fenêtre. Cette ouverture de la voûte a vingt-

sept pieds cinq pouces de diamètre. Il n'est pas certain qu'Agrippa ait construit le panthéon depuis les fondemens. Suivant Dion et quelques autres, il ne fit que l'achever. On remarque même aujourd'hui que l'ordre de la corniche ne s'accorde pas avec celui du temple, qu'elle ne s'enchâsse pas dans le mur par ses extrémités, mais qu'elle s'en approche à peine comme d'un édifice différent, et que l'architecture du portail est mieux entendue que celle de l'édifice, par conséquent d'un autre temps. En effet, le panthéon a subi bien des changemens et bien des réparations. Xiphilin le met au nombre des édifices brûlés sous le régne de Tite. Cassiodore le fait réparer par Trajan. On le trouve ensuite restauré par Hadrien, par Antonin Pie, par Marc-Aurèle et par Sévère. Il y a apparence que ce dernier fit effacer le nom de tous les autres pour n'y laisser que le sien et celui de son fils, avec celui du fondateur, ce qui se prouve par les inscriptions du frontispice. Des médailles ont été frappées et pour la fondation et pour le rétablissement du panthéon; et il est d'autant plus vraisemblable qu'on y a représenté la tête d'Agrippa, que sa statue faisoit un des ornemens de l'édifice. Dion rapporte que ce prince voulut y placer la statue d'Auguste, et le consacrer sous son nom, mais que celui-ci n'ayant pas voulu le permettre, il y érigea la statue de Jules-César, et dans le vestibule ou portique, celle d'Auguste avec la sienne. Au reste, ce temple a été dépouillé des statues qui en faisoient l'ornement, et de cette grande quantité de bronze dont il étoit enrichi. On ne voit pas même où pouvoient être placées les caryatides, que Pline vante comme un des plus célèbres ouvrages de l'antiquité. On a soupçonné qu'elles avoient occupé l'attique qui régne au dessus des colonnes dans l'intérieur de l'édifice. Il y a apparence qu'elles ont été supprimées lorsqu'il fut converti en église en 607, par le pape Boniface IV. L'histoire du panthéon nous apprend qu'Eugène IV, vers 1435, fit restaurer la coupole, qui, par vétusté et par les tremblemens de terre, menaçoit ruine. Vers 1660, Alexandre VII fit abaisser la place presque au niveau du portique de l'église, qui se trouvoit comme enterré, et auquel on descendoit par plusieurs marches, le sol de la ville s'étant élevé par les ruines. Il fit aussi repolir les marches de l'intérieur de l'église et les belles colonnes des autels; il fit encore décorer de nouveau la voûte. On doit également à Benoît XIV différentes réparations; mais les artistes se plaignent de ce qu'en faisant reblanchir la voûte, on a diminué la majesté de l'édifice et l'accord de couleur qu'il y avoit entre ses différentes parties. Du temps du pape Eugène IV, on creusa devant le panthéon; et, au rapport de Flaminius Vacca, on trouva deux grands lions de basalte qui servirent à orner la fontaine de Sixte-Quint, et un grand vase de porphyre qui fut posé devant le portique. On découvrit aussi, dans le même temps, une partie de la tête d'Agrippa, un pied de cheval et une partie de roue, le tout en bronze; ce qui a fait croire qu'Agrippa étoit représenté sur le portique dans un quadrige triomphal de bronze. MONTFAUCON, *Antiquité expliq.*, tom. II, part. I, donne, pl. 8, le plan de la rotonde, d'après le Serlio, et pl. 9, son profil, d'après Lafreri. Ce magnifique temple a été depuis consacré par les pontifes romains, en l'honneur de la Vierge et des Martyrs.

Rome avoit un autre panthéon dédié à Minerve, sous ce titre: *Minervæ mediceæ.* Cet édifice étoit, en dedans, décagone, ou à dix angles bien distincts. Il y avoit vingt-deux

pieds et demi d'un angle à l'autre; ce qui donne en tout deux cent vingt-cinq pieds. Entre les angles étoient des chapelles rondes, en voûte, excepté à l'endroit où se trouvoit la porte. On avoit destiné, sans doute, ces neuf chapelles pour autant de divinités. La statue de Minerve *medica* occupoit celle qui faisoit face à la porte. La pl. 8, n° 2 du tom. II de l'*Antiquité expliquée*, offre le dessin de ce monument.

Le temple de Nîmes, que l'opinion vulgaire croit avoir été consacré à Diane, étoit, selon quelques auteurs, un panthéon. Il y avoit douze niches, dont six subsistent encore. Ce temple fut, à ce qu'il paroît, consacré aux douze grands dieux, ce qui l'a fait appeler par quelques-uns *dodecatheon*.

Le panthéon d'Athènes ne le cédoit point à celui de Rome. Il a été relevé par Hadrien. Les chrétiens grecs en firent ensuite une église consacrée à la Vierge, sous le nom de *panegia*. Les Turcs l'ont converti en mosquée.

Panthère; cet animal étoit un des attributs de Bacchus; on le trouve sur beaucoup de ses monumens. Dans l'*Antiquité expliquée*, tom. I, part. II, pl. 145, numéros 1 et 3, et au tom. V, pl. 25 des *Pitture d'Ercolano*, ce dieu est accompagné de la panthère. Bacchus et ses suivans sont souvent couverts d'une peau de cet animal, qui est aussi un symbole de Pan. La panthère figuroit à Rome dans les jeux du cirque, où on l'atteloit à des chars; et où on la faisoit combattre. La panthère, ainsi que le tigre, sur lesquels on voit quelquefois Bacchus, soit seul, soit avec Ariadne, indiquent l'origine indienne de Bacchus; car ces animaux, sur-tout l'espèce plus petite que Buffon appelle *once*, sont encore aujourd'hui faciles à apprivoiser; et dans les Indes Orientales on les dresse quelquefois à la chasse des chevreuils, des gazelles, etc. Dans le moyen âge on les employoit, en Italie et en France, à un usage semblable. L'histoire naturelle des anciens attribuoit aussi à ces animaux un goût particulier pour le vin, et l'on rapportoit beaucoup d'anecdotes de chasseurs qui, pour les prendre, s'étoient servi de vin pour les enivrer. Selon Oppien, dans son poëme sur la *Chasse*, les suivantes de Bacchus furent changées en panthères avant de déchirer Penthée. Saumaise dérive le mot panthère de *panos thèr*, c'est-à-dire, *animal de Pan*. M. Bœttiger pense que ce mot, ainsi que celui de *pardalis*, qui désigne le mâle, comme *panthère* désigne la femelle de la même espèce, sont d'origine orientale. Le plus souvent on voit sur les monumens antiques les Mænades ou les Bacchantes donner du vin à boire aux panthères et aux tigres, quelquefois le dieu s'occupe lui-même du soin d'abreuver son animal favori; et ce soin même caractérise son extrême contentement, la sérénité de son repos. Hero d'Alexandrie, dans un passage important qui se trouve aux pages 246 et 247 des *Mathematici veteres Græci*, décrit un automate remarquable qui représentoit Bacchus dans son temple; autour de lui on voyoit les Mænades danser et faire de la musique; le dieu étoit assis dans le milieu, tenant de la main gauche un thyrse, et dans la droite un vase à boire, de l'espèce de ceux qu'on appeloit *scyphus*: à ses pieds étoit assis un panthérisque. Lorsque l'automate étoit en mouvement, on voyoit couler sur le panthérisque du lait ou de l'eau, qui sortoit du thyrse, et du vin qui sortoit du scyphus. Ce passage est en même temps du plus grand intérêt pour faire connoître les jongleries des prêtres de l'antiquité. La représentation de Bacchus abreuvant de vin une panthère qui le caresse

et se tient élevée sur ses deux pieds de derrière, ayant ceux de devant appuyés contre le dieu, paroît avoir été assez fréquente dans l'antiquité. Nous la retrouvons encore dans une peinture d'Herculanum, t. VII, tav. 25, pag. 113.

Les anciens ont très-fréquemment employé la figure de la panthère dans les ornemens, les frises, pour décorer les couvercles et les anses des vases, etc.; souvent ces animaux se terminent en arabesques. On en trouve des exemples fréquens dans les *Peintures d'Herculanum* et dans le *Recueil* de Caylus. On les groupe toujours avec un *scyphus*, une *amphore*, ou quelqu'autre vase arrondi et d'un effet pittoresque, et ce vase donne toujours une indication sûre de l'origine de cet ornement.

Dans le premier cahier de son *Musée archæologique*, M. Bœttiger a publié un bas-relief en terre cuite, qui appartient à M. le professeur Meyer. On y voit deux jeunes Faunes montés sur deux panthères, terminées en feuillages, à la manière des arabesques, et ayant au milieu d'elles un diota ou vase à deux anses. L'élégance agréable de l'invention et de la disposition, ainsi que la facilité de l'exécution et la forme élégante des figures de ce joli monument, font voir que son auteur étoit un artiste excellent et accompli. La rangée d'oves qu'on voit dans le monument, au-dessus de ces figures, et qui n'ont pas été représentées dans la gravure, font présumer que c'est un fragment d'une frise qui ornoit autrefois un petit édifice consacré à Bacchus. Cet ornement se trouvoit sans doute à l'extérieur de l'édifice; on peut le présumer parce que les parties les plus saillantes paroissent avoir souffert par l'influence de l'atmosphère.

Pantographe; instrument qui sert à copier le trait de toutes sortes de dessins et de tableaux, et à les réduire, si l'on veut, en grand ou en petit. Il étoit connu dès le commencement du dix-septième siècle. On en a la description dans un ouvrage publié à Rome sous ce titre: *Pantographice, seu ars delineandi res quaslibet per parallelogrammum lineare, seu cavum, mechanicum, mobile*, etc. etc.; Romæ, 1631, in-4°. On attribue cet ouvrage et l'invention du pantographe à *Christophe* Scheiner, jésuite, né en Souabe. L'instrument est devenu fort utile, sur-tout depuis qu'il a été perfectionné par M. Langlois, pour les personnes qui, ne sachant pas dessiner, peuvent prendre tous les traits d'un dessin avec la plus grande exactitude. Ceux même qui savent dessiner peuvent en faire usage pour réduire un grand tableau en un petit, ou bien un petit en grand, avec toute la précision possible. Le pantographe est composé de quatre règles mobiles, ajustées ensemble sur quatre pivots, et qui forment entr'elles un parallélogramme. A l'extrémité d'une de ces règles prolongées, est une pointe qui parcourt tout un tableau, tandis qu'un crayon fixé à l'extrémité d'une branche semblable, en trace légèrement les traits dans la même proportion en grand ou en petit, suivant qu'on a disposé son pantographe sur le papier ou un plan quelconque sur lequel on veut le rapporter. M. Langlois a très-heureusement corrigé les défauts des anciens pantographes, principalement par le moyen d'un canon de métal, dans lequel il place un porte-crayon qui, pressant seulement par son poids et autant qu'il le faut le plan sur lequel on copie, cède aisément de lui-même en s'élevant et s'abaissant aux inégalités qu'il rencontre sur ce plan. A la tête du porte-crayon s'attache un fil avec lequel on le soulève à volonté, pour quitter un

trait et en commencer un autre, sans interrompre le mouvement des règles et sans les déplacer. Mais il est difficile d'imiter par soi-même des instrumens amenés à cette perfection. Un tel pantographe est préférable à la fenêtre d'Albert Durer, au châssis d'Ignace Danti, au cylindre creux de Balthazar Lancia, et à l'équerre de Vignole et du Cigoli. On trouve dans le troisième volume des planches de l'Encyclopédie, article Dessin, planche 3, la description et la figure d'un pantographe, rectifié encore par le neveu de M. Langlois, Cannivet, qui y a ajouté un centre mobile. Depuis, M. Lennel l'a enrichi de plusieurs divisions. En 1753, M. l'abbé Louvrier a présenté à l'Académie des Sciences un nouvel instrument pour dessiner d'après nature les objets en perspective, sans être obligé d'apprendre les règles du dessin. Cette machine, qui n'étoit composée que de deux règles parallèles mobiles sur un axe vertical qui peut lui-même tourner de tous côtés, a paru simple, et d'un usage commode, sur-tout pour donner promptement et avec justesse la figure et la position des grandes masses et des grands objets. Rolland, *Dict. d'Architecture*, t. III, pl. 99, a donné en perspective un instrument de ce genre, tel qu'il l'avoit fait exécuter en 1758; cette planche a été gravée d'après un dessin fait par le secours d'un instrument semblable. En 1779, M. Baradelle, ingénieur en instrumens de mathématiques, a fait annoncer dans le journal de la Blancherie, un pantographe qui avoit ceci de particulier, qu'en le conduisant sur les traits de l'original, on ne pouvoit faire aucun faux trait, en sorte que le dessinateur retrouvoit, dans la manière de le faire agir, sa position ordinaire lorsqu'il dessinoit, ce qui s'opéroit par l'addition d'une petite méchanique applicable à tous les pantographes, sans rien changer à leur construction. En 1785, M. de Maisonpierre, ancien officier, a fait annoncer un pantographe de nouvelle construction, qui néanmoins étoit à très-peu-près le pantographe de 1631, dont j'ai parlé. On peut mettre au nombre des pantographes une invention de M. Rudhorfer, ingénieur du commandement militaire de Transylvanie à Hermanstadt. C'est un instrument au moyen duquel on est en état de faire en une heure la réduction ou l'agrandissement d'une carte géographique ou d'un plan, c'est-à-dire, plus de travail que le plus habile ingénieur n'en pourroit faire en un jour. Cet instrument, dont le méchanisme est un peu compliqué, mais l'opération sûre et nette, marque, de la manière la plus satisfaisante, les moindres sinuosités des rivières. M. Letellier, opticien, a fait annoncer dans les papiers publics, sous le nom de *prospographe*, un instrument plus simple que le pantographe, et avec lequel, sans savoir dessiner, on devoit pouvoir copier toutes sortes de dessins, cartes et plans, et les réduire d'un seul coup à toute dimension.

Pantomime; ce nom, qui signifie *imitateur de tout*, fut donné à une espèce de comédiens qui jouoient toutes sortes de pièces de théâtre sans rien prononcer, mais en imitant et en expliquant tout par des mouvemens, des signes et des gestes. Les pantomimes vinrent à bout de donner à entendre non-seulement les mots employés dans le sens propre, mais aussi ceux pris dans le sens figuré. Leur jeu muet rendoit des poëmes entiers, à la différence des mimes, qui n'étoient que des bouffons inconséquens. Zozime, Suidas et beaucoup d'autres rapportent l'origine des pantomimes au temps d'Auguste, peut-être par la raison que les deux plus fameux, Pylade, et Bathylle

son élève, parurent sous le règne de ce prince. Le premier excelloit dans le tragique, et le second dans le comique. Ils jouoient masqués, ainsi que les autres comédiens; et après eux, cet usage qui paroît étonnant, ne changea point. Pylade, à l'exemple des Grecs, avoit imaginé un chœur de musique vocale et instrumentale, propre à soutenir et animer son jeu.

Tels progrès qu'ait faits l'art des pantomimes, il se perfectionna cependant encore après la mort d'Auguste. Il y en eut un sous Néron qui dansa sans le secours de la musique instrumentale ni vocale *les amours de Mars et de Vénus*: d'abord un seul pantomime représentoit plusieurs personnages dans une même pièce; mais il se forma bientôt des troupes complètes, qui exécutoient également toutes sortes de sujets tragiques et comiques. On prétend qu'elles s'établirent du temps de Lucien, et commencèrent alors à jouer des pièces suivies. Apulée rend un compte exact de la représentation du *jugement de Pâris*, donnée par une troupe de ces pantomimes. Il paroît que ces comédiens faisoient une impression prodigieuse sur les spectateurs; et à cet égard, nous ne pouvons révoquer en doute le témoignage de tant d'auteurs anciens, qui parlent de l'excellence et du succès de leur art. L'extrême passion que le peuple et les personnes du plus haut rang avoient pour ce genre de spectacle, donna lieu d'exciter des cabales pour faire applaudir.

Les pantomimes prirent des livrées différentes: les uns s'appeloient les bleus, les autres les verds, etc.; et toutes les factions du cirque s'attachoient exclusivement à quelque troupe de pantomimes. Pylade et Bathylle avoient fondé des écoles qui furent dirigées par leurs élèves sans interruption. Les pantomimes jouirent de grands honneurs, de grands privilèges; l'histoire et plusieurs monumens l'attestent. A la vérité, ils furent chassés de Rome sous Tibère, sous Néron, sous Domitien et sous Trajan, mais leur exil ne duroit pas long-temps. L'art des pantomimes qui s'étoit introduit si brillamment sous Auguste, et qui fit négliger aux Romains la bonne comédie, ne finit guère qu'avec l'empire. *Voy.* BALLET, HYPOCRITIQUE et MIMES.

On appelle aussi *pantomime*, l'air sur lequel plusieurs danseurs exécutent en danse une action qui porte aussi le nom de *pantomime*. Les airs des pantomimes ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient souvent dans le cours de la pièce; mais ce couplet est entremêlé d'autres plus saillans, qui parlent, pour ainsi dire, et font image dans les situations où le danseur doit mettre une expression déterminée. *V.* BALLET.

PAON. Les anciens faisoient grand cas de cet oiseau, dont ils recherchoient singulièrement la chair et les œufs. Marcus Aufidius Lurco, fut le premier qui imagina le moyen d'en engraisser des troupeaux. Le paon est presque aussi commun sur les monumens que l'aigle et la chouette ou le hibou. Junon est souvent accompagnée du paon, qui lui étoit spécialement consacré. On le trouve fréquemment sur les médailles de Samos, célèbre par le culte qu'on y rendoit à cette déesse, et sur les médailles romaines où l'on voit *Juno regina*. (*V.* JUNON dans mon *Dictionnaire Mythologique*.) Sur quelques-unes, le paon est aux pieds d'Isis et de la Providence. Il désigne le plus souvent la consécration des impératrices, quoique l'aigle sur les médailles de Plotine, de Marciane, de Matidie et de Sabine, soit employé dans le même sens. (*V.* CONSÉCRATION.) Un paon ayant la queue déployée peut être regardé comme le symbole de la vanité.

Le paon étoit aussi en grande con-

sidération au temps de la chevalerie; on le qualifioit du titre de *noble oiseau*. Sa chair étoit la nourriture des preux et des amans, et l'ornement ordinaire des repas d'appareil. Une figure de paon servoit de but aux chevaliers qui s'exerçoient; et quand ils vouloient prendre un engagement, un paon étoit solemnellement apporté sur la table, dans un grand bassin d'or ou d'argent, par des dames ou des demoiselles. C'est alors que chacun faisoit son vœu sur l'oiseau, qui ensuite étoit distribué aux assistans. La plus pompeuse et la plus mémorable de ces cérémonies se fit à Lille, en 1453, à la cour de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne. Gaston, infant de Navarre, comte de Foix, donna à Tours, en 1458, un festin dans lequel on apporta un grand navire où étoit un paon vif portant à son cou les armes de la reine de France. Philippe-le-Bel avoit sur son timbre un paon faisant la roue. Le faisan n'étoit pas en moins grande estime dans les temps chevaleresques, on le consacroit aux mêmes usages, et il y avoit le *vœu du faisan* comme le *vœu du paon*.

PAPE; si les médailles des rois sont d'une utilité majeure pour y faire reconnoître tous les usages militaires, civils et religieux, et même pour l'histoire naturelle, les médailles ou monnoies des papes ne méritent pas moins d'attention sous bien d'autres rapports. On y a consacré les apothéoses des saints, les guerres entreprises pour la défense du culte catholique, les traités ou concordats du saint-siége, les rits et costumes ecclésiastiques, les constructions et les dédicaces des temples, enfin tout ce que les souverains pontifes ont fait pour l'honneur de la religion et pour l'intérêt public. Dans les médailles des papes comme dans les médailles grecques, romaines, etc., il faut distinguer les anciennes des modernes, les véritables des fausses. Selon Venuti, celles qu'on a données pour les plus anciennes, sont d'un travail moderne, et ne sont réellement antiques que par l'objet qu'elles représentent. Il en a paru une suite qui commence à *Saint Pierre* et finit à *Benoît XIV*. La première partie de cette suite, de forme grossière, a pour auteur *Jean-Baptiste* POZZI; la seconde a été publiée à Nuremberg. Mais on ne doit point s'arrêter à cette fausse collection. L'opinion commune est qu'aucune médaille pontificale n'a paru avant *Martin V*; aussi DUMOLINET et VENUTI ne commencent-ils leur suite qu'à ce pape. Il faut donc ajouter peu de foi aux douze médailles qui précèdent cette époque, à dater de *Clément V*. Parmi les habiles artistes qui travaillèrent aux médailles des papes, le premier fut *Vittore* PISANO; beaucoup de médailles portent le nom de cet artiste, mais quelques auteurs doutent qu'elles soient son ouvrage. Les médailles d'*Eugène IV*, de *Nicolas V*, de *Calixte III*, et même de *Pie III*, sont dues à André de Crémone. On lit sur celles de Nicolas V, *André Guazaloti*; ce nom, qui a donné de l'embarras aux antiquaires, ne paroît être que celui d'un écrivain du temps, qui surveilla leur travail. On attribue quelques-unes des médailles de *Sixte IV* à *Vittore* CAMELIO de Vicence. Il en existe sur lesquelles se voit sa propre effigie; on en trouve une dans PATIN et une autre dans la collection de STOSCH; celle-ci mérite d'être remarquée tant par le sujet du revers, que par sa grandeur et son affinité avec plusieurs de celles que RAPHAEL fit pour *Jules II*. Pendant quelque temps, les médailles d'or pontificales furent d'une grosseur énorme. On en cite une d'*Eugène IV*, pesant deux cents florins d'or; et une autre du poids de vingt talens, que *Paul II* fit faire après avoir pacifié

l'Italie. *Jules II*, *Léon X*, *Adrien VI* et *Clément VII* furent immortalisés par Raphael, *Jules* Romain et par d'autres artistes célèbres. Une très-belle médaille de Jules II, et curieuse par son sujet, représente Saül frappé de la foudre et renversé de son cheval. C'est, selon Venuti, la première qui ait été gravée et frappée; toutes celles qui avoient paru jusques-là ayant été coulées et ensuite polies. Toutes celles qui suivirent cette époque sont recommandables par leur beauté ; et une foule d'habiles maîtres, dont Dumolinet et Venuti ont recueilli les noms, illustrèrent par leurs médailles les pontificats de *Jules III*, de *Pie IV* et de leurs successeurs, jusqu'à *Benoît XIV*. *Eugène IV* est le premier des papes qui soit représenté avec la Tiare. (*V*. ce mot.) Tous ont assez souvent la tête nue, quelquefois couverte d'un petit bonnet, et portent d'ordinaire l'habillement appelé Pluvial (*Voy*. ce mot) , et rarement le Pallium. *Voy*. ce mot.

Les papes, comme souverains temporels, ont fait battre monnoie. On range dans la classe des plus anciennes pièces, celles qui parurent depuis *Adrien I*, en 772, jusqu'à *Benoît VII*, en 975. Sur celles-ci, comme sur les autres qui succédèrent, les papes sont figurés ou en buste, ou bien assis, et rarement ils portent le bonnet, la tiare ou la calote. Les revers offrent souvent des saints représentés en pied, ou à moitié corps, ou assis, ou seulement leur tête. S. Pierre et S. Paul y sont dans une position variée. On y voit aussi la crosse et les deux clefs en croix. La plupart des pièces d'or ont été faites à Avignon, Bologne, Ancône, Pérouse et dans d'autre villes. Quant à celles d'alliage ou de cuivre, presque toutes, au contraire, ont été travaillées à Rome ; elles ne furent introduites que sous Clément VIII. Je renvoie pour le surplus à l'article Numismatique. Les ouvrages les plus importans sur les monnoies et les médailles des papes sont: *Historia summorum pontificum à Martino V, ad Innocentium XI per eorum numismata, ab anno* 1417 *ad annum* 1678, *à Claudio* Dumolinet ; Lutetiæ, 1679, in-fol. — *Numismata pontificum romanorum à tempore Martini V, usque ad annum* 1699, etc. ; *à S. Philippo* Bonanni ; Romæ, 1699, in-fol. 2 vol. — *Antiquiores pontificum romanorum denarii olim editi à Joanne* Vignolio, *iterum proditi studio Benedicti* Floravantis ; Romæ, 1734, in-4°. — *Breve notizia delle monete pontificie antiche et moderne, raccolte da Saverio* Scilla ; in Roma, 1715, in-4°. — *Numismata romanorum pontificum præstantiora, à Martino V ad Benedictum XIV, per Rodulphinum* Venuti, *cortonensem* ; Romæ, 1744, in-4°.

Papeterie ; grand bâtiment situé au bord d'une rivière, qui renferme toutes les pièces et machines nécessaires pour la fabrique du papier et le logement des ouvriers. Il y en a de fort belles en France et en Hollande.

Papier ; aujourd'hui nous désignons par ce mot la substance qui sert le plus vulgairement de matière subjective à l'écriture, aux dessins, à l'impression; c'est une composition faite de vieux linge détrempé dans l'eau, pilé, broyé et réduit en pâte liquide par le moyen d'un moulin, et ensuite étendu par feuilles. Avant d'avoir appliqué à la fabrication du papier le vieux linge, on y employoit du coton. On a long-temps cru faussement que les Arabes avoient inventé le *papier de coton* dans le 8e siècle ; mais les Orientaux, les Chinois, les Japonais, etc., ont préparé de temps immémorial les écorces, les gousses, les filasses,

les duvets du cotonnier et d'autres plantes, pour former une bouillie; ils ont exprimé l'eau, et ils ont porté la matière sur des formes de cuivre, comme les papetiers la portent sur des châssis, garnis de fils-de-laiton serrés, de la grandeur de la feuille qu'on veut faire. Le *papier de la Chine* est fait de la seconde écorce du bambou, et d'autres plantes que l'on broie avec de l'eau claire. Il est d'une grande beauté, doux, uni, fort, et d'une dimension à laquelle toute l'industrie de nos ouvriers ne peut atteindre. On trempe chaque feuille dans une eau d'alun, qui tient lieu de colle, l'empêche de boire et lui donne un luisant, qui le fait prendre pour un papier de soie. On y emploie aussi le coton pour faire du papier très-blanc. De la Chine cette dernière découverte se sera communiquée aux peuples voisins, de proche en proche: d'abord aux Indiens, ensuite aux Persans; enfin les Arabes ont communiqué cet art de fabriquer du papier de coton aux peuples de l'occident, qui ont ensuite fait le même usage des vieux lambeaux de linge, qu'en Orient on faisoit de ceux de coton, de soie, etc. D'après cela, il est aisé de voir qu'il n'est guère possible de désigner exactement l'inventeur du papier de coton, et l'époque de cette découverte. Les Orientaux ont employé et emploient encore pour cette préparation du coton brut; les Arabes n'ont pas étendu leurs idées jusqu'à se servir de morceaux de coton usés. C'est à tort que Guettard, dans le *Journal économique, juillet*, 1756, pag. 76, prétend qu'il a fait les premiers essais pour faire du papier de coton non travaillé. Les moulins mis en mouvement par l'eau ne sont pas connus dans l'Orient; il devoit naturellement en résulter que les parties n'étant pas assez travaillées, le papier n'avoit pas la solidité nécessaire; comme les Orientaux n'employent pas, ainsi que nos papetiers, une forme dont la structure laisse égoutter l'eau facilement, ils sont obligés de donner plus d'épaisseur à leur papier, et de le lisser pour lui ôter l'apparence cotoneuse qu'il conserve, parce que la pâte n'a pas été assez broyée. Il en résulte que ce papier est plus cassant et moins solide que notre papier de chiffe, qui a beaucoup moins d'épaisseur. Cette épaisseur le fait ressembler un peu au parchemin, et long-temps ce nom lui fut aussi attribué par les auteurs. Ce ne fut qu'après l'expulsion des Maures de l'Espagne qu'on commença dans ce pays à employer aussi des étoffes de coton pour la fabrication du papier, et à les faire broyer dans des moulins à eau. C'est pour cela que dans les ouvrages espagnols de ce temps, et entr'autres dans les lois d'Alphonse le Sage, de l'année 1263, le papier de coton est appelé *pergamino di panno*. Vers 1120, Pierre le Vénérable, dans son *Traité contre les Juifs*, dit déjà qu'on le faisoit *ex rasuris veterum pannorum*. Outre ces deux dénominations, les auteurs du moyen âge, l'appellent encore *charta gossypina* ou *xylina*, parce que le coton est la production d'un arbuste; *charta bombycina*, de *bombax*, végétal qui porte une espèce de coton, et que Pline, en parlant de l'île de Tylos, appelle un arbre qui porte de la laine; le nom *charta cotonea* qu'on a donné au papier de coton, vient de ce que Pline compare le fruit du cotonnier d'Æthiopie avec celui du grenadier; on l'appeloit *charta damascena*, parce que dans la ville de Damascus ou Damas, on en fabriquoit d'une bonne qualité; enfin *charta serica*, parce qu'on tiroit beaucoup de coton du pays des Seres. Les Grecs paroissent avoir connu et employé le papier de coton avant le temps où son usage fut répandu dans l'ouest

de l'Europe par les Maures de l'Espagne. Des Grecs la connoissance de cette substance passa aux habitans de l'Italie, et par les Vénitiens elle se répandit en Allemagne dans le 9ᵉ siècle, sous le nom de *parchemin grec*. C'est ainsi qu'il en est fait mention dans l'ouvrage de THEOPHILUS PRESBYTER, publié par LESSING, dans le 6ᵉ numéro de ses *Beitræge zur Geschichte und Litteratur*, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Wolfenbüttel; cet auteur le distingue expressément du *parchemin de veau* (*pergamenum vituli*), et caractérise le papier de coton par les mots: *quæ fit ex lana ligni*, qui est fait de laine de bois, c'est-à-dire, de coton. La Grèce qui depuis les temps les plus reculés avoit eu des relations commerciales avec l'Asie et l'Afrique; l'Italie, que les Arabes ont déjà visitée dans le septième siècle, et l'Espagne, située très-près de l'Afrique, dont les Arabes ont fait la conquête dans le huitième siècle, et qu'ils ont habitée jusqu'à la fin du quinzième, sont sans doute les pays de l'Europe où le papier de coton a été d'abord en usage. En France, cette substance étoit connue depuis long-temps, et jusqu'en 1311, on n'y connoissoit point d'autre sorte de papier, à l'exception du papyrus d'Ægypte, dont, au reste, on ne faisoit plus d'usage depuis long-temps. Le plus ancien manuscrit sur papier de coton avec une date, remonte à l'année 1050, et se trouve sous le n° 2889 dans la Bibliothèque impériale. On ne connoît pas au juste l'époque de l'introduction du papier de coton en Angleterre. Le plus ancien manuscrit sur du papier de cette sorte est de l'année 1049, et se trouve dans la Bibliothèque Bodléienne. Il paroît qu'il y a été en usage jusque vers la fin du quatorzième siècle. Le papier de chiffe y fut introduit en 1342, et y fit abandonner l'usage de celui de coton. Beaucoup d'anciens manuscrits, beaucoup d'anciennes miniatures sont sur du papier de coton.

Dans sa *Description du Japon*, KÆMPFER, et d'après lui M. DE LALANDE, dans l'*Art du papetier*, ainsi que plusieurs autres auteurs, ont décrit la manière dont les habitans du Japon font un papier très-bon et très-fin de l'écorce d'une espèce de mûrier, *morus papyrifera sativa*. En Perse on fait du papier de coton, et on en fait aussi de chiffons de soie. Dans le Thibet on emploie, pour faire du papier, l'écorce d'un arbre dont la substance intérieure ressemble à de l'étoupe. Ce papier a cet avantage sur celui de la Chine, qu'on peut y écrire des deux côtés. Les Hindoux emploient la *crotolaria juncea* L. pour faire leur papier.

Le *papier de chiffe*, dont les Européens font actuellement usage, est le plus commode et le plus utile de tous. Les prix proposés par M. MEERMANN et par la Société royale des Sciences à Goettingue, ont excité l'attention des savans sur l'histoire de cette substance. Mais dans une grande partie de ces recherches, on a confondu le papier de coton et celui de chiffe. Ces deux sortes de papiers se rapprochent aussi tellement sous plusieurs rapports, qu'il n'est pas toujours aisé de les distinguer par des caractères extérieurs, d'autant plus que dans les commencemens il paroît qu'on a mêlé des chiffons de linge à ceux de coton, avant de faire du papier avec des chiffons de linge seul. DUHALDE, entr'autres inventions, attribue aux Chinois celle de faire du papier de chiffe; mais des voyageurs modernes assurent que dans la manufacture de papier à *Ming-Hya*, près du grand mur, on n'emploie que du chanvre brut mêlé de chaux pour la fabrication du papier. On peut, d'après cela, penser que l'invention du papier fait

de *chiffons* de linges, n'est pas due aux Chinois. Tous les autres auteurs sont d'accord qu'elle est due aux Européens; mais ils diffèrent sur l'époque à laquelle cette invention a été faite; les uns la placent au huitième, d'autres aux dixième, onzième et douzième siècles. HERTIUS la fait remonter au 6e siècle. ORLANDI fait mention d'un manuscrit des poëmes d'Homère dans la Bibliothèque de Genève, qu'il prétend avoir été écrit sur papier de chiffe avant l'année 800. MURATORI pense que celui-ci, dans les premiers temps, fut désigné sous le nom de *charta bombycina*, et que son origine date du dixième ou du onzième siècle. Le P. HARDOUIN assure avoir vu des chartes et des diplômes écrits sur papier de chiffe avant le douzième siècle. MONTFAUCON, au contraire, prétend n'avoir trouvé ni en France ni en Italie un seul ouvrage ou diplôme écrit sur papier de chiffe, qui n'ait été postérieur aux temps de saint Louis, mort en 1220. Le plus ancien papier de chiffe qu'on ait trouvé jusqu'à présent en Espagne, et dont la date soit certaine, est de l'année 1367; c'est une feuille d'un manuscrit de l'ouvrage de *Fr.* EXIMIUS, intitulé: *Vita et Acta Christi*, composé de parchemin entremêlé de feuilles de papier portant différens signes de papetier, et dont Manjansius envoya des échantillons à Meermann. Le grand nombre de signes de papetier dont ces différens feuillets sont marqués, autorise à croire que le papier de chiffe étoit alors encore rare en Espagne, et qu'on le faisoit venir des pays étrangers. Ce n'est donc pas l'Espagne qui peut prétendre à l'honneur d'avoir inventé le papier de chiffe. Il en est de même de la France, où la connoissance du papier de chiffe paroît être parvenue des pays environnans bientôt après sa découverte. Dans le huitième siècle, les auteurs français citent comme une chose remarquable que Se Ségolène ait eu une chemise et d'autres vêtemens de toile, et l'épouse de Charles VII fut la première reine de France qui porta des chemises de toile. Cela explique comment un présent de serviettes de toile pouvoit alors être regardé comme assez précieux pour être offert à des souverains. Lorsque Charles VII alla se faire sacrer à Rheims en 1435, la ville lui présenta des serviettes en hommage. Lorsque Charles-Quint y passa en 1550, en traversant la France, les officiers municipaux lui offrirent un présent du même genre, qui fut estimé mille florins. Rheims étoit alors célèbre par sa fabrique de toiles fines. Ces faits, cependant, ne prouvent pas qu'avant cette époque on n'ait fabriqué en France du papier de chiffe. En parlant du *papier de coton*, nous avons rapporté l'expression de Pierre le Vénérable, abbé de Clugny, qui, dans son Traité *contra Judæos*, écrit vers 1120, parle de papier fait *ex rasuris veterum pannorum*. Mais ce qu'il dit est si vague, qu'on ne peut pas décider s'il parle de papier de chiffe ou de papier de coton. Du reste, il ne dit pas s'il parle de papier fabriqué en France, ou du papier venu de l'étranger. MONTFAUCON assure n'avoir vu de papier de chiffe que de la fin du treizième siècle. BULLET, dans ses *Recherches historiques sur les cartes à jouer*, Lyon, 1757, à la page 25, dit avoir vu une clause du testament d'Otton IV, comte de Bourgogne, de l'année 1302, écrite sur papier de chiffe. MABILLON, dans son ouvrage *de Re diplomatica*, pag. 39, dit aussi qu'Héroval lui a communiqué une lettre de Joinville à Louis X le Hutin, écrite en 1314 et 1316, il ajoute qu'elle prouve qu'alors on se servoit de papier de chiffe pour écrire des lettres, mais il n'ose affirmer

qu'à cette époque on ait déjà *fabriqué* du papier de chiffe en France. Il paroît, d'après les différentes recherches faites sur cette matière, que l'usage du papier de chiffe a commencé en France vers la fin du treizième siècle, mais qu'on n'y a pas fabriqué ce papier avant le quinzième, dans lequel cependant les papeteries françaises étoient déjà très-florissantes et faisoient des envois considérables en Italie.

En Angleterre on n'a encore fait que peu de découvertes qui constatent d'une manière certaine l'année dans laquelle on y a connu le premier papier de chiffe. Il est vrai que selon Ducarel on trouve en Angleterre beaucoup de diplômes écrits sur papier de chiffe entre les années 1282 et 1347; mais il avoue cependant que personne n'y a été assez versé dans ce genre de connoissances pour décider si ces documens sont écrits sur papier de chiffe ou sur papier de coton; et il paroît que ces diplômes sont écrits sur ce dernier papier. Prideaux cite un registre de quelques actes de Jean Cranden, prieur d'Ely, qu'il dit avoir été écrits sur papier de chiffe l'an 14 du règne d'Edouard, par conséquent en 1320; mais comme le même auteur dit aussi que les manuscrits arabes et orientaux sont écrits sur papier de chiffe, il fait voir qu'il ne savoit pas distinguer les deux sortes de papiers, et que son avis ne fait pas autorité. On doit regretter qu'Astle, qui ne manquoit ni des connoissances nécessaires, ni d'occasions favorables, n'ait rien publié sur l'introduction du papier de chiffe en Angleterre, et sur les plus anciens diplômes sur cette matière, que l'on conserve dans ce pays. Ce qu'il en dit occasionellement dans son ouvrage intitulé : *Origin and progress of Writing*, etc., page 206, n'est que la répétition de ce que Prideaux avoit dit avant lui. Les plus anciens documens et les plus anciens manuscrits sur papier de chiffe que possède l'Angleterre, ne sont guère antérieurs au quatorzième siècle; mais la fabrication de ce papier n'y est connue que depuis la seconde moitié du seizième. L'époque à laquelle cette fabrication a commencé en Italie, est encore assez incertaine; on a des indications plus probables sur l'époque à laquelle l'usage s'en est introduit. Cette époque est probablement l'année 1367. Tiraboschi, dans sa *Storia della letteratura italiana*, tom. v, p. 73, cite un diplôme de réception d'un notaire, dans lequel il est probablement question du papier de chiffe. Le témoignage de Maffei, à la page 78 de son *Istoria diplomatica*, s'accorde avec cette date; il assure n'avoir trouvé aucun monument sur papier de chiffe, antérieur à un document de sa famille de l'année 1367. Par cette raison il croit devoir attribuer l'invention de ce papier à l'Italie. M. Wehrs, dans son ouvrage sur le papier, croit cependant que l'emploi fréquent du papier de coton en Italie doit faire penser que celui de chiffe s'y est introduit plus tard. Le même auteur pense que l'invention de ce dernier est due à l'Allemagne. Voici le résumé des raisons dont il appuie son opinion. En Italie, on ne trouve pas de papier de chiffe antérieur à l'année 1367; il n'est connu en Espagne qu'à la même époque; l'Angleterre n'en a des preuves que de l'année 1342, et la France de l'année 1314; l'Allemagne, au contraire, possède des monumens sur papier de chiffe qui datent certainement de l'année 1308, ainsi qu'on peut le voir dans l'ouvrage de Meermann, pages 134 et 186. M. Wehrs pense que l'Allemagne ayant connu plutôt que d'autres pays le papier de chiffe, ainsi

que la fabrication de la toile de lin, qui y étoit d'un usage plus fréquent que dans d'autres pays, on doit aussi lui attribuer l'invention du papier de chiffe. L'Italie, ajoute-t-il, ainsi que l'Espagne, avoient, il est vrai, des manufactures de papier aux douzième et treizième siècles, mais elles ne fabriquoient que du papier de coton; et il est probable qu'en Allemagne, où il y avoit alors beaucoup de manufactures de coton, on aura également fait du papier de coton, puisqu'il y étoit déjà très-commun au commencement du neuvième siècle, c'est-à-dire, à la même époque où on en peut prouver l'usage en Italie.

On a cru devoir attribuer l'invention du papier de chiffe à l'Italie plutôt qu'à un autre pays, parce qu'on y a, dit-on, connu plutôt les moulins à papier; mais dans les auteurs où il est question de la fabrication du papier en Italie vers l'année 1340, il n'est pas fait mention expressément des moulins à papier; et en adoptant même cette supposition, il est également prouvé qu'en 1390 on a établi près de Nuremberg un moulin à papier qui, probablement, n'a pas été le premier de toute l'Allemagne. Au surplus, M. Wehrs observe très-bien que le défaut de moulins à papier ne prouve rien contre l'invention du papier de chiffe, parce qu'à la Chine et dans l'Orient on a fabriqué depuis un temps immémorial du papier de coton, et de bambou, sans qu'on y ait des moulins à papier. Probablement les premiers Européens qui ont fabriqué du papier de coton ont suivi la méthode des Orientaux; ils ont fait cuire, piler, broyer le coton pour le réduire en pâte liquide, et ce n'est sans doute que beaucoup plus tard qu'on a employé le secours des moulins.

On peut consulter sur cette matière les ouvrages suivans: *Gerardi* MEERMANN, *Syndici Roterodamensis, admonitio de chartæ nostratis, seu lineæ, origine*; Roterod. 1762. — *Gerardi* MEERMANN, *et Doctorum virorum ad eum epistolæ atque observationes de chartæ vulgaris seu lineæ, origine, edidit ac præfatione instruxit, Jacobus van* VAASSEN; Hagæ Comit. 1767, in-8°. — BREITKOPF, *Essais sur l'origine des cartes à jouer, l'introduction du papier de chiffe, et les commencemens de la gravure en bois en Europe* (en allemand); Léips. 1784, in-4°. — NIGRISOLI, médecin de Ferrare, *Lettres sur le papier*, insérées dans la *Galleria di Minerva*, tom. III, pag. 149 et suiv. — Le chancelier de LUDWIG a inséré dans les Annonces de Halle (*Hallische Anzeigen*), 1736, n° 7, et 1744, n° 55, des *Dissertations sur la question de savoir à quelle époque le papier de chiffe, en usage aujourd'hui, a été inventé*; (en allemand). — *Jean-Sam.* HERING, *Mémoire sur cette question: A quelle époque le papier de chiffe a-t-il été inventé, et depuis quand est-il en usage dans la Poméranie* (en allemand); Stettin, 1736. Le même auteur a donné un supplément à ce mémoire dans le *Magasin de Poméranie*, tom. II, pages 2-7. — *Jacques* SAVARY DES BRUSLONS, *Dictionnaire universel de commerce*, etc., tom. III, page 24. — *Hannœverische nüzliche Sammlungen* (Recueils utiles d'Hannovre) de l'année 1756, pag. 137 et 759. — Le Journal littéraire de Gœttingue (*Gœttingische gelehrte Anzeigen*), année 1755, pages 1302, 1361; année 1756, pag. 49; année 1763, pag. 406. — Le premier volume du *Nouveau Traité de diplomatique*. — WEHRS, *vom Papier, den vor der Erfindung desselben üblich gewesenen Schreibmassen, und sonstigen Schreibmaterialien* (sur le papier et les matières sur lesquelles on peut écrire, qui ont été en usage

avant l'invention du papier); Halle, 1789, in-8°.

Il y a du papier qui est destiné particulièrement au dessin; le *papier collé* peut seul servir à laver des dessins, des plans, des cartes géographiques et à colorier des gravures; celui de *Hollande* étoit autrefois préféré à celui de France, mais sa dureté et l'inconvénient de ses vergeures qui arrête le pinceau, l'ont fait abandonner. MM. Montgolfier, Lagarde, et Desgranges frères, ont perfectionné en France la fabrication de ces divers papiers. Les architectes et les dessinateurs en général recherchent les papiers *dits* anglais, qui sont le plus souvent des papiers de France, que les Anglais font passer sous la presse entre un cuivre poli d'un côté, et un carton lisse de l'autre, pour écraser les grains et le rendre uni après l'avoir *encollé* au degré nécessaire. Le *papier vernis*, est un papier très-mince, appelé communément *de serpente*, sur lequel on passe une légère couche de vernis de Venise de chaque côté, pour le rendre transparent; il sert pour copier ou prendre le trait d'un dessin, d'un tableau ou d'une gravure. On se sert à présent d'un papier beaucoup plus commode, et qui ne laisse aucune trace sur le dessin et la gravure. Les marchands le nomment *papier lucidonique*.

Epargner le fond du papier, est une expression employée par les dessinateurs; par exemple, lorsque dans un lavis on ne couvre point le blanc du papier, afin de s'en servir pour éviter de mettre du blanc au pinceau. C'est une pratique peu ordinaire aux grands artistes, mais qui se remarque dans plusieurs beaux dessins, tels que ceux de Claude le Lorrain.

Depuis qu'on a adopté l'usage de tendre en papier les appartemens, les manufacturiers varient à l'envi les dessins et les sujets, et c'est une nouvelle application de l'art du dessin et de la peinture; malheureusement leurs ornemens ne sont pas toujours dirigés par le goût.

Papier réglé; on appelle ainsi le papier préparé avec les portées toutes tracées, pour y noter la musique. Il y a du papier réglé de deux espèces; savoir, celui dont le format est plus long que large, tel qu'on l'emploie communément en France, et celui dont le format est plus large que long. Ce dernier est le seul dont on se serve en Italie. Cependant, par une bizarrerie assez singulière, les papetiers de Paris appellent *papier réglé à la française* celui dont on se sert en Italie, et *papier réglé à l'italienne*, celui qu'on préfère en France. Le papier réglé en usage en Italie, est toujours de dix portées, ni plus ni moins, et cela fait juste deux lignes ou accolades dans les partitions ordinaires, où l'on a toujours cinq parties; savoir, deux dessus de violons, la viola, la partie chantante, et la basse. Cette division étant toujours la même; et chacun trouvant dans toutes les partitions sa partie semblablement placée, passe toujours d'une accolade à l'autre sans embarras et sans risque de se méprendre. Mais dans les partitions françaises, où le nombre des portées n'est fixe et déterminé ni dans les pages ni dans les accolades, il faut toujours hésiter à la fin de chaque portée pour trouver dans l'accolade qui suit la portée correspondante à celle où l'on est, ce qui rend le musicien moins sûr et l'exécution plus sujette à manquer.

Papillon; le papillon étoit, chez les anciens, le symbole de l'ame. Lorsqu'il est posé sur une tête de mort, il exprime l'immortalité, comme on le voit sur une pâte antique de la *Collection* de Stosch. On voit à Rome un bas-relief de marbre représentant un

jeune homme étendu sur un lit, et un papillon qui semble, en s'envolant, sortir de la bouche du mort, parce que les anciens croyoient, ainsi que le vulgaire de nos jours, que l'ame sortoit par la bouche; sur un médaillon, et sur un bas-relief antique, Pallas présente à Prométhée, qui vient de former l'homme, un papillon, c'est-à-dire, une ame pour lui donner la vie. Dans MONTFAUCON, tom. V, part. II, pl. 74, on voit sur une urne funéraire un papillon que deux oiseaux semblent becqueter et tourmenter. L'urne de Cornificia Faustina, gravée sur la planche 75 qui suit, offre aussi un papillon qu'un grand oiseau tient dans son bec. On sait que Psyché est presque toujours représentée avec des ailes de papillon; plusieurs monumens l'attestent, et entr'autres celui publié par MONTFAUCON, *Antiquité expliquée*, tom. I, part. I, pl. 120. *Voyez* PSYCHÉ dans mon *Dictionn. Mythol.*

Les papillons présentent une grande variété de couleurs; on leur a consacré de très-beaux ouvrages, où ils sont représentés avec beaucoup de vérité. Les principaux sont *les papillons exotiques* de CRAMER, et les *papillons d'Europe* d'ESPER.

PAPILLOTAGE, se dit, en peinture, des plis des draperies qui sont petits et mesquins: il est opposé à l'accord, à l'harmonie. *Voyez* PAPILLOTER.

PAPILLOTER; on dit qu'un tableau papillote quand les lumières, au lieu d'y être établies par grandes masses, y sont dispersées par petites parties, et font à-peu-près l'effet que produisent sur la tête des papillotes qu'on peut compter une à une. L'œil qui cherche toujours ou le repos ou un seul objet d'attention, est fatigué de tant de petites lumières qui l'appellent de tous les côtés à la fois. La sculpture peut aussi papilloter, quand elle offre trop de petites parties qui reçoivent des lumières étroites et portant de petites ombres. Comme les dessins ombrés et terminés, et les estampes sont des ouvrages de peinture MONOCHROME (*Voy.* ce mot) ou d'une seule couleur, ils peuvent papilloter comme les tableaux.

PAPYRUS; c'étoit la plante dont les Ægyptiens se servoient pour écrire, après lui avoir fait subir différentes préparations. C'est du mot *papyrus* que vient celui de *papier*, appliqué à des matières composées de substances qui n'ont rien de commun avec cette plante. Hérodote appelle cette plante *byblos*, et le papier qu'on en fait, *charta*. Théophraste la nomme *papyros*, et il donne le nom de *byblos*, comme dans toutes les autres plantes, à la pellicule qui est sous la première écorce. Il donne cependant le nom de *papyros* proprement dit, aux feuilles triangulaires qui partent de la racine. Il appelle aussi le papier *charta*. Dioscoride donne à cette plante le nom de *papyros*. Strabon la nomme *byblos*, comme Hérodote.

Hérodote est le plus ancien auteur qui ait parlé du papyrus. Dans le chap. 92 du 2e livre, il dit seulement que les Ægyptiens le coupent, mangent la partie inférieure de la tige, soit crue, soit cuite au four pour ceux qui sont plus recherchés. Il ajoute, dans cet endroit, que la partie supérieure est consacrée à d'autres usages, mais il ne les indique pas. Dans le 58e chap. du 5e livre, en parlant du même byblus, il dit que: « les Ioniens appeloient les livres *diphthères*, parce qu'autrefois, quand le byblos étoit rare, on écrivoit sur des peaux de chèvre et de mouton, et encore à présent, ajoute-t-il, il y a beaucoup de barbares qui écrivent sur ces sortes de peaux». Ce passage dément l'opinion de Varron, que l'invention du papier est postérieure à la fondation d'Alexan-

drie. Selon Théophraste, « le papyrus ne vient pas dans une eau profonde, il suffit qu'elle ait environ deux coudées et même moins. La racine est de la grosseur du poignet d'un homme robuste ; la longueur de la plante est de dix coudées, quelquefois plus ; elle pousse, dit-on, sous la terre même, et trace dans le limon des racines obliques, grêles et nombreuses. Au-dessus sont les *papyres* proprement dits ; ils sont triangulaires, longs d'environ quatre coudées, avec une chevelure inutile, foible, et qui ne porte point de fruit. Ces papyres sortent des différentes parties de la plante. On fait usage des racines en place de bois, non-seulement pour le chauffage, mais pour la fabrication de différens ustensiles, car elle a un bois bon et abondant. Le papyrus est d'une grande utilité ; on en construit des barques, et son enveloppe intérieure, le *byblos* (la pellicule la plus voisine de l'écorce, que Pline appelle *liber*), sert à faire des voiles. On en fait aussi des nattes, de certains vêtemens, des couvertures, des cordages et beaucoup d'autres choses, telles que des chaussures pour les prêtres, des bandelettes de momies, etc. etc. On en tire sur-tout un grand secours pour la nourriture. Tous les Ægyptiens mâchent le papyrus cru, cuit à l'eau ou rôti ; ils en avalent le suc et rejettent ce qu'ils ont mâché »; (c'est ce qui a fait dire à DE PAUW qu'Hérodote avoit pris la canne à sucre pour le papyrus ; mais la description est bien différente). « Il en vient dans la Syrie, ajoute Théophraste, dans le marais où croît le roseau odoriférant ; c'est celui avec lequel Antigone a fait faire des cordes pour ses vaisseaux ». L'assertion de Théophraste, que les Ægyptiens mâchoient seulement le papyrus, est contraire à ce que nous apprend Hérodote. Le témoignage de celui-ci est préférable à celui de Théophraste, qui n'a pas été en Ægypte. On employoit l'écorce fine du papyrus pour en faire les couronnes que portoient les initiés aux mystères de la grande déesse d'Ægypte. M. Bœttiger pense que les couronnes naucratites, si connues dans l'antiquité, et dont parle ATHENÉE dans le quinzième livre de ses *Deipnosophistes*, n'étoient autre chose que des couronnes de papyrus tressées avec une élégance particulière ; elles faisoient une branche de commerce, et on les exportoit chez l'étranger ; on les entouroit quelquefois de fleurs naturelles.

« Le byblus, dit Strabon, croît dans les lacs et dans les marais, et s'élève à environ dix pieds de haut ; sa tige est nue, et porte au sommet une chevelure. Le byblos ne croît pas en grande quantité dans les environs d'Alexandrie, car on ne le cultive pas ; mais on en trouve beaucoup dans les parties inférieures du Delta. Il y en a de deux espèces ; l'une est d'une qualité inférieure ; l'autre, qui est la meilleure, se nomme *hieratique*, c'est-à-dire, propre aux usages sacrés. Quelques-uns de ceux, continue-t-il, qui veulent donner de l'extension aux revenus publics, ont employé, à l'égard de cette plante, la ruse qu'ont imaginée les Juifs à l'égard du dattier et du baumier, car ils ne la laissent pas croître en beaucoup de lieux, et sa rareté faisant hausser le prix, ils augmentent le revenu de l'Etat aux dépens de l'utilité publique, à laquelle ils portent grand dommage ». Pline est l'auteur qui nous a donné les détails les plus circonstanciés sur la fabrication du papyrus, dans le chap. XI du treizième livre. Il faut lire ce passage entier avec les savantes notes de M. SCHOW, en tête de l'explication de la *Charta papyracea* du Musée Borgia. On peut, de son récit, extraire les détails suivans. Pour faire du papier avec le

papyrus, on retranchoit les deux extrémités, et on coupoit ensuite la tige en deux parties égales, en séparant avec une pointe ses différentes enveloppes ou tuniques, dont la blancheur croît à mesure qu'on approche davantage du centre. Le nombre de ces tuniques ne passoit jamais celui de vingt. Après avoir étendu ces feuilles, dont on retranchoit les irrégularités, on les convroit d'eau trouble du Nil, qui, en Ægypte, tenoit lieu de la colle dont on se servoit ailleurs. A Rome, cette colle étoit préparée avec la poussière de la plante infusée dans l'eau avec un peu de vinaigre, quelquefois avec de la mie de pain fermentée, parce que la colle des boutiques est trop cassante. Après que le papier avoit été battu, on versoit ce gluten sur toute sa surface. On posoit sur la première feuille une seconde placée en travers, afin que les fibres se coupassent à angle droit. Après avoir ainsi formé une pièce de papier, on la mettoit à la presse, et on la faisoit sécher. Enfin, on battoit le papier avec le marteau, et on le polissoit avec une dent ou avec une coquille. Pour conserver le papier, on le frottoit de cédrium, persuadé que cette substance lui communiquoit l'incorruptibilité de l'arbre qui la produit.

On a donné au produit du *papyrus* le même nom qu'à la plante, et de-là est venu le mot *papier*, qui a servi à désigner presque toutes les matières subjectives de l'écriture. Ainsi on dit *papier de coton*, *papier de soie*, *papier de chiffons*, etc. (*Voy.* PAPIER.) Les Grecs appeloient aussi le *papyros*, *byblos*, d'où on a dit par corruption *biblos*, et c'est de là qu'est venu le mot *bible*, livre, comme le mot latin *liber*, qui signifie également livre, est venu de la pellicule intérieure de l'écorce appelée en latin *liber*, ot en français *livret*. Cependant le papier, et sur-tout le papier d'Ægypte, ont été souvent désignés par le mot *charta*; c'est encore celui qu'on emploie pour exprimer en latin le papier à écrire ou à imprimer, et c'est de là que s'est formé le mot *charte*. Les anciens avoient comme nous différentes espèces de papiers, et elles prenoient différens noms, selon leur bonté et leur finesse. La longueur n'étoit point fixée, mais la largeur n'excédoit jamais deux pieds; souvent elle étoit fort au-dessous. Le papier qui avoit depuis quatorze pouces inclusivement jusqu'à quinze, dix-huit ou vingt-quatre, étoit appelé *macrocolle*, *macrocolla*, dénomination tirée de sa grandeur. Le papier *royal* ou *auguste* étoit composé des deux enveloppes les plus intérieures, et par conséquent les plus minces; il réunissoit la blancheur et la finesse dans le degré le plus parfait; sa largeur étoit de trois pouces. Ce papier avoit porté le nom d'*hieratique* ou *sacré*, parce qu'il étoit réservé d'abord aux livres qui traitent de la religion. Mais la flatterie fit ensuite abandonner ce nom pour le donner à la troisième espèce. Le *livien*, composé des deux lames qui suivent immédiatement après celles du papier auguste, avoit douze pouces de largeur; il devoit son nom à *Livie*, femme d'Auguste. On l'appeloit *hieratique* ou *sacerdotal*, nom qui avoit été donné autrefois au papier auguste, celui qui étoit composé des membranes cinq et six les plus voisines du centre; il avoit onze pouces de largeur. Le *fannien* ou *fanniaque*, composé des membranes sept et huit, portoit dix pouces; son nom étoit dû à Quintus Rhemnius *Fannius* Sagax, ou Palæmon, grammairien, qui entretint à Rome, au commencement de l'ère vulgaire, des ateliers publics, dans lesquels on fabriquoit cette sorte de papier avec plus d'art encore

que le *papyrus hiératique* et *claudien.* On l'employoit sur-tout pour y écrire des comédies ; quelquefois on le lissoit avec de l'ivoire, une coquille ou une dent, et c'est pourquoi on l'appeloit *charta dentata.* Le *papier amphithéâtrique*, ainsi nommé parce qu'il servoit probablement aux écritures relatives aux jeux de l'amphithéâtre, n'avoit que neuf pouces de largeur, et il étoit d'une qualité inférieure aux sortes dont il vient d'être question. Guilandin pense que le nom *amphithéâtrique* est une fausse leçon, et qu'il faut l'appeler *athribitique*, parce qu'on le tiroit du nome *athribites*, en Ægypte. Le *saïtique*, appelé ainsi du nome *saïtique* ou de *Saïs* même, ville d'Ægypte, étoit moins large; ce nome en produisoit en grande abondance. Le *tæniotique* ou *tanitique* étoit encore moins large que le papyrus saïtique. L'*emporeutique*, composé des tuniques quinze et seize, n'avoit que six doigts de large; son nom indique suffisamment son usage, qui étoit de servir d'enveloppe aux marchandises. Le papier auguste étoit si fin, que l'encre le pénétroit; on n'y pouvoit écrire que d'un côté ; aussi ne s'en servoit-on que pour les lettres, d'où il fut nommé *épistolaire.* Sous l'empereur Claude on imagina de joindre une feuille de papier livien à une de papier auguste, et par ce moyen on lui donna le degré de consistance qui lui manquoit. Il avoit treize doigts de largeur. L'union de deux membranes seules est la marque différencielle du papier d'Ægypte avec le papier d'écorce d'arbre, qui avoit plus de deux couches. Il paroît que d'abord on associa indifféremment les lames du papyrus, et que ce ne fut que sous les empereurs qu'on perfectionna l'art de le fabriquer. Isidore de Séville ne fait aucune mention ni du claudien, ni du fannien, ni de l'amphithéâtrique; il nomme d'autres sortes, telles que le papier *cornelien*, inventé sous la préfecture de Cornelius Gallus en Ægypte, au temps d'Auguste. Il parle encore du *papyrus libyen*, qu'on tiroit sans doute de Libye; il égaloit en bonté le papyrus auguste. D'autres auteurs citent encore d'autres papyrus, qu'ils désignent sous les noms de *charta thebaïca*, *charta carica*, *charta memphitica*, *mellonis pagina*, *charta blanca*, qui se distinguoit par sa blancheur éclatante, *charta nigra*, qui étoit noir, et sur lequel on écrivoit avec de la couleur blanche ou autre.

La main (*scapus*) de papier d'Ægypte étoit, du temps de Pline, de vingt feuilles collées l'une à la suite de l'autre. Si l'on en croit Calmet, elle fut dans la suite de dix. Lorsqu'on vouloit avoir un volume plus fort, on augmentoit le nombre des feuilles, selon le besoin.

Les anciens n'écrivoient ordinairement que sur l'un des deux côtés du papyrus, c'est pourquoi il étoit moins essentiel de lui donner beaucoup d'épaisseur. Il n'y avoit que les collectanea ou cahiers de brouillons et d'extraits, dont Pline l'aîné laissa cent soixante à sa mort, qu'on couvroit d'écriture des deux côtés, et c'est pourquoi on avoit la coutume de les doubler, si le papyrus étoit trop mince. Jules-César est regardé comme le premier qui ait écrit opistographiquement, c'est-à-dire, des deux côtés du papyrus ou du parchemin, mais seulement dans les lettres à ses meilleurs amis. Les manuscrits trouvés à Herculanum sont tous écrits sur du papyrus simple, et ne sont pas doublés. Ils sont composés de bandes ou pellicules qui ont quatre doigts de largeur; elles sont collées l'une sur l'autre, de sorte qu'une bande passe de la largeur d'un doigt par-dessus le bord de l'autre, sans que rien se soit détaché. On appeloit

glutinatores ceux qui faisoient l'opération de coller les feuilles de papyrus; Pline en fait mention; ils avoient quelque rapport avec nos relieurs. Les *malleatores* étoient ceux qui battoient le papyrus; les *pumicatores* ceux qui frottoient le parchemin avec la pierre-ponce.

Beaucoup d'auteurs ont confondu la plante appelée *papero*, qui se trouve en Sicile, avec le papyrus d'Ægypte, qui, selon Strabon, ne croît qu'en Ægypte et dans l'Inde, et dont on a trouvé, l'an 79 après J. C., dans l'Euphrate, près de Babylone, une espèce qui, selon Pline, pouvoit servir, aussi bien que celui d'Ægypte, à faire du papier. LOBEL, dans ses *Adversaria*, a donné une description de ce *papyrus* sicilien, et le cavaliere *Savario* LANDOLINA a fait différens essais pour fabriquer avec cette plante du papier semblable à l'ancien papyrus. Il en a envoyé des échantillons à la Société royale de Gœttingue.

Quelques auteurs ont prétendu que la plante, appelée *papyrus*, n'existe plus en Ægypte. D'autres pensent que les différentes révolutions que ce pays a subies l'ont seulement rendu plus rare. Pococke, en effet, n'en parle point; Shaw n'en fait mention que parmi les figures hiéroglyphiques des anciens Ægyptiens, et Maillet en parle d'une manière si vague, qu'il finit par adopter l'opinion peu vraisemblable que le papyrus des anciens n'étoit autre chose que la plante appelée au Caire *figuier d'Adam*, et *mous* par les Arabes.

Les opinions sont très-partagées sur l'antiquité de l'invention du papyrus, et on ignore le nom de son inventeur. Quelques auteurs ont voulu prouver sa haute antiquité par Homère, Hésiode et Hérodote, et ils ont prétendu que Moyse avoit écrit ses livres sur du papyrus d'Ægypte. Selon Varron, au contraire, cette invention n'est pas antérieure au temps d'Alexandre-le-Grand, c'est-à-dire, au quatrième siècle avant l'ère vulgaire; mais comme Aristote fait déjà mention des insectes qui rongeoient les livres, *biblia*, comme d'une chose très-commune de son temps, il faut croire que l'invention du papyrus est antérieure au temps dont parle Varron. Pline, pour faire sentir l'erreur de Varron, cite aussi Cassius Hemina, selon lequel Cneius Terentius, en fouillant un de ses champs sur le mont Janicule, a trouvé dans une caisse de pierre les livres de Numa, écrits sur du papyrus, qui, pendant l'espace de trois cent cinquante ans qu'ils avoient été en terre, s'étoient conservés intacts, parce qu'on les avoit imprégnés d'huile de cèdre; il ajoute que Mucianus, qui avoit été trois fois consul, lui avoit assuré que pendant qu'il étoit gouverneur de la Lycie, il avoit vu dans un temple de ce pays une lettre écrite sur papyrus d'Ægypte par Sarpedon, roi de Lycie, lors du siége de Troie.

Dans l'Ægypte elle-même, on ne fabriquoit pas les meilleures sortes de papyrus. Les Romains mettoient beaucoup plus de soin à le bien laver, battre, coller, lisser et le rendre plus parfait que celui d'Ægypte. Sous le règne de Tibère le papyrus devint si rare à Rome, que le sénat se vit obligé d'établir une commission pour en diriger la distribution, afin de prévenir les troubles. On fabriquoit à Alexandrie et dans d'autres villes d'Ægypte, une si grande quantité de papyrus, que, selon Vopiscus, Firmus se vantoit d'en posséder une si grande quantité, qu'il auroit pu en entretenir une armée entière. Le commerce presqu'exclusif que la ville d'Alexandrie faisoit depuis long-temps du papyrus, y attiroit de grandes richesses. L'empereur Hadrien en parle dans une lettre

qui nous a été conservée par Vopiscus. Sous les Antonins, ce commerce continua encore. Apulée, au commencement de ses *Métamorphoses*, dit qu'il écrit sur papyrus d'Ægypte avec un roseau qui a crû dans le Nil. Vers la fin du troisième siècle, le commerce du papyrus d'Ægypte étoit encore très-considérable. Selon saint Jérôme, on en faisoit encore fréquemment usage dans le cinquième siècle. Vers la fin de ce siècle, et au commencement du sixième, les impôts dont on avoit successivement chargé le papyrus s'étoient tellement accrus, que le roi Théodoric, qui les trouvoit trop onéreux, en exempta l'Italie. C'est à ce sujet que Cassiodore composa la trente-huitième lettre de son onzième livre, dans laquelle il paroît féliciter l'univers sur la diminution des impôts sur un objet si nécessaire au genre humain.

En Italie, on s'est servi encore assez souvent du papyrus d'Ægypte, jusque dans le onzième siècle; mais déjà, dans le huitième et dans le neuvième siècle, l'abondance du parchemin et l'invention ou la connoissance du papier de coton firent abandonner peu à peu l'usage du papyrus, qui d'ailleurs étoit très-difficile à fabriquer, et par cette raison très-précieux et très-cher. Mabillon fixe aussi le onzième siècle comme l'époque à laquelle on n'a plus employé le papyrus. A l'appui de son opinion, il cite un certain Fredegarius, moine et poëte du dixième siècle, qui en parle comme d'un objet connu dans le siècle qui a précédé le sien, c'est-à-dire, dans le neuvième. Mais c'est à tort que Mabillon veut fonder son opinion sur les bulles des papes Sergius II, Jean XIII et Agapet II, depuis 844 jusqu'en 968; ces bulles ne sont pas écrites sur papyrus, mais sur papier de coton. Il n'est pas facile de dire si l'opinion des auteurs qui ont pensé que l'usage du papyrus n'a entièrement cessé en Italie que vers la fin du treizième siècle, est exacte; on pourroit croire le contraire, parce qu'Eustathe dit expressément que dans le douzième siècle on ne connoissoit déjà plus la manière de le préparer. Mais il est possible qu'on ait confondu le papier d'écorce d'arbre, dont l'usage étoit encore fréquent au douzième siècle, avec le papyrus d'Ægypte; du moins les chartes les plus récentes sur papyrus, qu'on possède en Italie, sont du milieu du onzième siècle.

Il s'est conservé jusqu'à nos jours plusieurs monumens, titres et chartes sur papyrus. En France on le connoissoit déjà au 5e et au 6e siècle; sous les rois mérovingiens il étoit si fort à la mode, que le parchemin n'y fut presque pas employé pendant plus d'un siècle. Ce ne fut que vers le septième, que celui-ci acquit un crédit que le premier perdoit tous les jours; on s'en dégoûta de plus en plus dans le 8e siècle, et à peine peut-on citer une seule charte des carlovingiens sur papier d'Ægypte. Mabillon, dans son ouvrage *de Re diplomatica*, lib. 9, c. 9, §. 3, fait mention de diplômes du roi Childebert I, sur papyrus, existans de son temps. La Bibliothèque impériale possède encore sur papyrus la *charta plenariæ potestatis* que Mabillon, dans l'ouvrage cité à la page 35, fit imprimer peu de temps avant sa mort. Il cite encore entr'autres un manuscrit sur papyrus qui étoit autrefois dans la bibliothèque de Pétau, et qu'il croit du 6e siècle. Le cabinet des antiques de la Bibliothèque impériale possède depuis long-temps un fragment de manuscrit sur papyrus ægyptien avec des hiéroglyphes; il étoit autrefois à la bibliothèque de Ste-Geneviève; depuis l'expédition d'Ægypte plusieurs monumens sur papyrus, ont été rapportés en France. Le même cabinet possède depuis un beau manuscrit avec

des peintures et une écriture inconnue, en ancien ægyptien, qui y a été déposé par ordre de l'empereur; la peinture de ce manuscrit ainsi que l'écriture et les peintures de plusieurs autres, ont été publiées par M. DENON dans son *Voyage en Ægypte*. Dans la collection de l'Impératrice il y a encore deux très-beaux manuscrits sur papyrus, rapportés d'Ægypte par M. Hamelin. — Dans la bibliothèque cottonienne en Angleterre, on conserve quatre feuillets de l'Evangile selon S. Mathieu et S. Jean, écrit sur papyrus. — En Italie on conserve dans plusieurs endroits des commentaires sur les pseaumes, des manuscrits latins des SS. Pères, des diplômes, etc., écrits sur papyrus. De ce nombre sont le célèbre évangile de saint Marc dans le trésor de saint Marc à Venise; l'empereur Charles IV en a transporté quelques feuillets à Prague. La plupart des auteurs l'ont regardé comme du papyrus d'Ægypte; selon Blainville, cependant, il est écrit sur parchemin, et selon Maffei et Keyssler sur papier de coton. Le manuscrit est en si mauvais état, et on l'a toujours fait voir avec tant de précautions, qu'il est difficile de l'examiner. Zanetti a découvert, dans le cabinet de Nani, un diplôme sur papyrus, long d'une aune de Venise, et large de la moitié, il en a parlé dans un ouvrage intitulé: *Osservazioni intorno ad un papiro di Ravenna ad alcune antichissime Pergamene Veneziane, ora per la prima volta publicate*; Venez. 1769, in-fol. Dans les archives de Florence on a découvert une charte qui paroît écrite entre l'an 454 et 469; elle a 2 pieds romains de largeur sur six de hauteur; elle est de couleur olivâtre, lissée et luisante. Peu de temps après sa découverte, elle fut l'objet d'une dissertation particulière intitulée: *Congetture di un socio etrusco, sopra una carta papiracea dell' archivo diplomatico di S. A. R. il Ser. Pietro Leopoldo, Archid. d'Austria, gran duca di Toscana*; Florence, 1781, in-4°. Dans cet ouvrage, on trouve des détails très-satisfaisans sur cette espèce de monumens, et une courte description de presque tous les papyrus d'Ægypte publiés jusqu'alors. On conservoit encore autrefois dans la galerie de Florence, deux manuscrits sur papyrus, l'un en grec, l'autre en latin; ils ont été déposés dans les archives diplomatiques du même état, ainsi qu'un autre dont M. Maccioni, qui l'avoit expliqué dans une dissertation particulière, avoit été propriétaire. Les archives du chapitre de la cathédrale de Bergame, conservent deux chartes sur papyrus, dont la marquise Soltia à Bergame possédoit les originaux, et que le chanoine *Mario* LUPI a fait graver dans son *Codex diplomaticus civitatis et ecclesiæ Bergomatis*, etc.; Bergomi, 1784, in-fol., à la pag. 401 et suiv. A Milan, on possède une partie de la traduction de Rufin, des Antiquités judaïques de Joseph, écrite sur papyrus.

La bibliothèque du Vatican possède de très-beaux papyrus, au nombre de 17, dont 16 ont été publiés par GORI dans les *Inscriptions antiques de* DONI, et en partie par MAFFEI.

Mais le cabinet le plus riche en manuscrits sur papyrus est celui de Portici, où l'on conserve les nombreux rouleaux ou *volumina* qu'on a trouvés dans les fouilles d'Herculanum dans la maison et la bibliothèque d'un philosophe épicurien. Malheureusement ils ont beaucoup souffert par le feu, et offrent tant de difficultés pour les dérouler, que depuis leur découverte, on n'avoit déroulé que quelques volumes; il est à espérer que M. Hailer, qui s'occupe à présent de cette opération aux frais de quel-

ques Anglais, sera plus heureux. Le roi de Naples a fait présent de six de ces rouleaux à l'impératrice des Français.

Parmi les diplômes sur papyrus conservés à Vienne, il y en a un du pape Benoît XIII, de 2 pieds de largeur sur 21 de longueur. Dans la bibliothèque électorale de Munic, on conserve également un manuscrit sur papyrus; GERBERT dans son *Itinerarium alemanicum*, et GERKEN, dans le second volume de son voyage à la p. 273, font mention d'un manuscrit sur papyrus de 30 *feuillets* in-4°., conservé dans la bibliothèque de S. Galles, et qui contient les homélies de S. Augustin et de S. Isidore, écrites en lettres onciales, probablement dans le 7[e] siècle. La bibliothèque de Genève possède 2 manuscrits sur papyrus, qui, selon Mabillon et Montfaucon, datent du 4[e] ou 5[e] siècle.

Pour terminer cet article, je dirai encore quelques mots du papier fait du *liber*, c'est-à-dire, des pellicules minces de l'écorce intérieure des arbres. Cette substance appelée par les Grecs *xylochartion*, par les Latins *charta corticea*, servoit pour y écrire avant l'invention du papyrus, dont elle est d'ailleurs difficile à distinguer, ainsi que le dit Montfaucon dans sa Palæographie grecque, à la pag. 15. Cette grande ressemblance a même fait penser à Maffei, Brisson, Chifflet, et à quelques autres auteurs qu'il n'y avoit point de manuscrits sur écorce d'arbre, et qu'on ne se servoit de cette dernière substance que pour en faire des tablettes et d'autres petits objets semblables. La préparation de cette sorte de papier étoit la même que celle du papyrus, mais au lieu que celui-ci n'avoit que deux couches l'une sur l'autre, la *charta corticea* en avoit toujours au moins 3 à 4, ce qui, en la rendant plus épaisse, produisoit un autre inconvénient, celui de se casser plus facilement; les feuillets supérieurs, au reste, qui contiennent l'écriture se détachent facilement, et il en résulte de grandes lacunes dans les manuscrits sur papier d'écorce d'arbre. On a observé que presque tous les manuscrits sur cette dernière substance, sont écrits en langue latine, ce qui a fait penser que son usage n'a été fréquent que dans les contrées occidentales où le papyrus d'Ægypte étoit rare, et par cette raison précieux. MONTFAUCON dans sa *Palæographie*, pag. 15, MABILLON, *de Re diplom.*, lib. 1, cap. 8, et SCHWARZ dans son ouvrage *de ornamentis librorum*, pag. 14, citent plusieurs manuscrits sur papier d'écorce d'arbre. L'usage de cette substance comme matière subjective d'écriture, s'est conservé en France; selon *Pierre le Vénérable*, jusqu'au 12[e] siècle.

Outre les ouvrages cités dans cet article, tels que la *Palæographie grecque* de MONTFAUCON; MABILLON *de Re diplomatica;* Paris, 1709, in-fol.; MAFFEI, *Storia diplomatica*; Mant., 1727, in-4°.; on pourra encore consulter *Melchior* GUILANDINUS *de papyro;* Venetiis, 1572, in-4°., et Amberg., 1613, in-8°. — Les notes de SAUMAISE sur Vopiscus et Solin. — MONTFAUCON, *Dissertation sur la plante appelée papyrus, sur le papier d'Ægypte, sur le papier de coton, et sur celui dont on se sert aujourd'hui*, insérée dans les Mémoires de l'Académie des Belles-lettres, tom. VI. — CAYLUS, *Mémoire sur le papyrus et sur sa fabrication*, tom. XXIII. — NIGRISOL, *Tractatus de charta ejusque usu apud antiquos*, inséré dans la *Galleria di Minerva*, t. III, pl. 249-260. — SCALIGER dans ses *Animadversiones ad Guilandinum de papyro*, lib. 13, cap. 11, 12, 13. — LINDNER, *Dissertatio*

de charta ; Lips., 1647. — Unger, *de Papyro frutice ;* Lips., 1731. — Kirchmeyer, *Dissertatio de papyro veterum ;* Witteberg., 1666. — Holmius, *De Scriptura seu scriptione*, dans les *Analecta philol.*, *crit.*, *hist.* de *Th.* Crenius, pag. 445. — Calmet, *Dissertation sur la matière et sur la forme des livres anciens.* — Maillet dans sa *Description de l'Ægypte.* — Astle, *Origin and progress of Writing*, pag. 204 et suiv. — Le premier volume des *Variétés historiques, physiques et littéraires ;* Paris, 1752. — Boucher d'Archis dans le mercure de France de 1757, septembre, pag. 1082. — Le second chapitre de l'ouvrage allemand de Wehrs sur le papier, etc., dont le titre entier est cité à l'article Papier. — Enfin, et sur-tout l'excellent ouvrage de M. Schow, intitulé : *Charta papyracea græce scripta, musei Borgiani Velitris, qua series incolarum Ptolemaïdis arsinoïticæ in aggeribus et fossis operantium exhibetur, edita à Nicolao* Schow, *academiæ Volscorum Veliternæ socio, cum adnotatione Critica et Palæographia in textum chartæ*, Rom., 1788, in-4°. — Cyrillo, *Papyri descriptio*, etc. Venetiis, 1792, forme d'atlas.

Parabole; on remarque, dans les ouvrages de l'art travaillés avec goût, une ligne qui n'est ni circulaire, ni elliptique, ni hyperbolique, mais une ligne parabolique, dont l'œil exercé peut saisir toute la beauté, toute la perfection dans les plus petites parties. La parabole est la ligne la plus propre, la plus convenable pour exprimer ces contours moelleux, flexibles, ondoyans, qui toujours frappent le plus agréablement la vue, parce qu'ils ont la simplicité, la vérité de la nature. C'est ce qui caractérise sur-tout les ouvrages des artistes grecs. *Voy.* Ligne.

Paradiazeuxis ou Disjonction prochaine. Au rapport du vieux Bacchius, c'étoit, dans la musique des Grecs, l'intervalle d'un ton seulement entre les cordes de deux tétrachordes; et telle est l'espèce de disjonction qui règne entre le tétrachorde synnéménon et le tétrachorde diézeugménon.

Paradis, *paradisus*, mot grec qui signifie parc de bêtes fauves. Pollux prétend que ce mot s'est introduit dans la langue grecque, et qu'il vient des Perses. Quoi qu'il en soit, c'étoit un lieu tout planté d'arbres, et destiné aux plaisirs et aux délassemens des rois de Perse. On y nourrissoit toutes sortes de bêtes fauves. Linnæus a donné le nom de *paradis* aux jardins de fleurs.

Paradis; en langage ecclésiastique, ce mot signifie *jardin*, lieu de béatitude éternelle. Selon Buonarroti, les premiers chrétiens le symbolisoient ou par une couronne de fleurs placée près des personnages qu'ils représentoient, ou par des fleurs parsemées autour d'eux, et encore par deux arbres entre lesquels étoit placé le saint, comme au milieu des délices et des joies célestes. Cet antiquaire en donne des exemples dans ses *Osservazioni di vasi di vetro*, pl. 16, n° 1; pl. 18, n° 2, et pl. 21, n° 1.

Parallèle; se dit de toutes les lignes ou surfaces des corps qui, dans toute leur étendue, sont toujours à égale distance l'une de l'autre.

Parallèle est aussi le nom d'un instrument composé de deux règles de bois, d'une largeur égale dans toute leur longueur, et attachées l'une à l'autre par deux petites plaques de cuivre d'égale longueur, de manière qu'on puisse les approcher ou les éloigner toujours parallèlement l'une de l'autre. Les graveurs s'en servent pour l'architecture et autres ouvrages où il y a des lignes à tracer parallèlement. Le

dessin de cet instrument se trouve entr'autres dans le *Dictionn. d'Architect.* de Roland, tome III, planche 73, fig. 22.

Parallélépipède ou Carré oblong; dans les temps où le bon goût régnoit encore chez les Grecs et les Romains, la forme des édifices et des meubles ne s'éloignoit jamais du carré et du parallélépipède. A mesure qu'on commença à surcharger d'ornemens et à défigurer ainsi les formes pures, on vit naître le goût des formes pyramidales, qui, par la suite, donna origine à l'architecture mauresque-gothique, ainsi que l'a fait voir l'architecte anglais Murphy, dans son traité sur l'*Architecture gothique*, placé en tête des gravures du monastère de Batalha.

Paralytique; Boldetti a publié, dans ses *Osservazioni sopra i cimeteri*, pag. 197, un vase de verre sur lequel on voit entr'autres choses le paralytique guéri, emportant son lit sur ses épaules. Ce lit a la forme d'un lit de repos.

Paramèse; c'étoit, dans la musique grecque, le nom de la première corde du tétrachorde diézeugménon. Il faut se souvenir que le troisième tétrachorde pouvoit être conjoint avec le second, alors sa première corde étoit la mèse ou la quatrième corde du second, c'est-à-dire, que cette mèse étoit commune aux deux. Mais quand ce troisième tétrachorde étoit disjoint, il commençoit par la corde appelée *paramèse*, laquelle, au lieu de se confondre avec la mèse, se trouvoit alors un ton plus haut, et ce ton faisoit la disjonction ou distance entre la quatrième corde ou la plus aiguë du tétrachorde méson, et la première ou la plus grave du tétrachorde diézeugménon. *Paramèse* signifie proche de la mèse, parce qu'en effet la paramèse n'en étoit qu'à un ton de distance, quoiqu'il y eût quelquefois une corde entre deux. On a prétendu que le paramèse étoit dédié à Mars.

Paranète; nom donné, dans la musique ancienne, par plusieurs auteurs, à la troisième corde de chacun des tétrachordes synneménon, diézeugménon et hyperboléon; corde que quelques-uns ne distinguoient que par le nom du genre où ces tétrachordes étoient employés. Ainsi la troisième corde du tétrachorde hyperboléon est appelée *hyperbolon diatonos* par Aristoxène et Alypius; et par Euclide, *paranète-hyperboléon*.

Parangon; espèce de marbre fort noir, que les anciens tiroient de l'Ægypte et de la Grèce, et qu'ils appeloient aussi *basaltes*.

Paranymphe; les Grecs appeloient *paranymphes*, et les Romains *pronubi*, *pronubæ*, ceux qui conduisoient la nouvelle mariée chez son époux. On commençoit par renfermer les vêtemens de l'épousée dans un panier d'osier, que Festus appelle *cumerum*; le porteur étoit suivi de plusieurs femmes tenant dans leurs mains une quenouille avec le lin, qu'elles mettoient sur un fuseau. Les parens, les amis et l'époux marchoient après, suivis de trois jeunes garçons vêtus d'une robe blanche bordée de pourpre; on les nommoit, *patrimi*, *matrimi*, *paranymphi*. L'un des trois portoit un flambeau allumé, et qui étoit fait d'une branche d'épine blanche, parce que, selon Festus et Varron, cette espèce de bois annonçoit le bonheur et chassoit les enchantemens. Si on en croit Pline, on portoit aussi plusieurs flambeaux que les amis communs tâchoient d'enlever, de crainte que les mariés n'en fissent un usage de mauvais augure, et qui présageoit la mort prochaine de l'un ou de l'autre.

Parapet; c'est un petit mur en maçonnerie ou en terre, qui sert d'appui ou de garde-fou à un quai,

à un pont de pierre, à une terrasse. Ce mot vient de l'italien *parapetto*, garde-poitrine.

PARAPETASMATA; dans l'intérieur de leurs maisons, les anciens n'avoient guère de portes; on suspendoit seulement des tapis appelés *parapetasmata*, plus ou moins riches, devant les ouvertures qui donnoient passage d'une chambre dans une autre. C'est pourquoi sur les bas-reliefs antiques, on voit souvent figurées des tapisseries ou des draperies pour indiquer l'intérieur d'un appartement. Dans les palais des souverains et des seigneurs, il y avoit des *velarii*, c'est-à-dire, des officiers préposés à la garde de ces ouvertures, fermées ou cachées seulement par des tapisseries ou portières. Sagittarius et PIGNORIUS, *de Servis*, pag. 227 et suiv., ont recueilli les passages des anciens qui sont relatifs à cet usage. (*Voy.* aussi l'article PALAIS, vers la fin.) Il paroît que le mot *parapetasmata* étoit aussi employé pour signifier le voile qu'on étendoit par-dessus les théâtres pour mettre les spectateurs à l'ombre.

PARAPHONIE; dans la musique ancienne, c'étoit une espèce de consonance qui ne résulte pas des mêmes sons, comme l'unisson, qu'on appelle *homophonie*, ni de la réplique des mêmes sons, comme l'octave, qu'on appelle *antiphonie*, mais de sons réellement différens, comme la quinte et la quarte, seules paraphonies admises dans cette musique. A l'égard de la sixte et de la tierce, les Grecs ne les comptoient pas pour des paraphonies, parce qu'ils les regardoient comme des dissonances.

PARASCÈNE, *parascenium*, étoit, chez les Romains, une place derrière le théâtre, où les acteurs se retiroient pour s'habiller, se déshabiller, etc.; elle étoit plus fréquemment appelée *postscenium*.

PARASITE; il étoit d'usage, chez les Grecs, d'offrir dans les temples les premiers fruits que l'on recueilloit. Ces prémices consistoient principalement en bled et en orge. Le ministre établi pour les recevoir étoit appelé *parasite*, d'un mot grec qui signifie, celui qui a soin du bled, le préposé à conserver le bled destiné au culte sacré. Samuel Petit a remarqué, d'après Athenée, que presque tous les dieux avoient leurs parasites, lesquels faisoient aussi certains sacrifices avec les femmes qui n'avoient eu qu'un mari. Les Romains eurent, à l'exemple des Grecs, l'usage de recueillir les premiers fruits et de les porter dans les temples pour être employés, comme à Athènes, aux festins des dieux et à la substance du peuple. Les préposés à la conservation et à la distribution de ces offrandes, furent nommés *epulones*. On ne donnoit cet emploi, à Rome, qu'aux affranchis ou à ceux qui étoient descendus d'un esclave affranchi; mais il est difficile de dire quand et comment ces parasites commencèrent à tomber dans le mépris. Quoi qu'il en soit, il paroît qu'ils s'avilirent en se ménageant l'entrée et la table chez les grands, par de basses flatteries. Dès-lors leur nom passa aux complaisans qui, depuis, les imitèrent. Les parasites étoient désignés par le nom de la divinité à laquelle ils étoient consacrés. Muratori rapporte une inscription où on lit : *Parasitus Apollinis.*

PARASOL; sorte de petit pavillon qu'on élève au-dessus de la tête pour se garantir des rayons du soleil. Dans plusieurs fêtes de Bacchus, on avoit la coutume de porter le parasol comme instrument religieux, et non pas pour se garantir des rayons du soleil. A Alea, ville de l'Arcadie, on célébroit, selon Pausanias et Hesychius, en l'honneur de Bacchus, une fête appelée *scieria*, dans laquelle on promenoit processionellement la

statue de Bacchus, ayant les tempes ceintes de feuilles de vigne, et placée sur une litière très-ornée, sur laquelle étoit assis un jeune Bacchant qui portoit un parasol, pour indiquer la majesté de la divinité. Athenée, dans sa description de la fête célébrée à Alexandrie par Ptolémée Philadelphe, dit qu'on y promenoit un char à quatre roues, long de quatorze coudées, large de huit, traîné par cent quatre-vingts hommes, sur lequel étoit placée une statue de Bacchus magnifiquement ornée, haute de dix coudées et ombragée par un parasol. Cet instrument se retrouve sur un grand nombre de monumens. La pl. 41 des *Admiranda Romæ monumenta*, offre un bas-relief qui représente la pompe triomphale de Bacchus et d'Ariadne; on y remarque un parasol au-dessus de la figure de Bacchus. Le bas-relief dont il est question a été reproduit par MONTFAUCON, dans la première partie du second volume de l'*Antiquité expliquée*, pl. 86, et par GRONOVIUS, dans le premier volume du *Trésor des antiquités grecques*. BAYER, à la pl. 13 de son *Thesaurus Gemmarum*, a publié une très-belle pierre gravée du cabinet d'Ebermayer, sur laquelle on voit sur un char Bacchus pris de vin, penchant la tête et le cou; auprès de lui est Ariadne; un génie tient un parasol sur la tête de Bacchus. PACIAUDI, dans son ouvrage intitulé *de Umbellæ gestatione*, a publié une sardonyx fragmentée du cabinet de Stosch, qu'il regarde aussi comme ayant rapport à Bacchus, et à l'usage de l'honorer par le parasol. On y voit encore trois génies bacchiques, dont l'un tient le thyrse, l'autre joue de la lyre, et le troisième, suspendu en l'air, tient un parasol. Paciaudi pense, à cause de la ressemblance de ce qui reste de cette pierre avec celle d'Ebermayer, que le sujet de ces deux monumens est à-peu-pres le même. Un vase du Muséum du cardinal Gualtieri, publié par DEMPSTER à la pl. 64 de son *Etruria Regalis*, se rapporte encore à ce sujet. MONTFAUCON l'a aussi publié dans l'*Antiquité expliquée*; mais en séparant l'explication des deux faces, il a mal expliqué le vase. Selon Paciandi, cette peinture se rapporte à une fête de Bacchus. Celui qui conduit le chœur tient un flambeau dans la main; c'est un Bacchant, et non pas Bacchus; il regarde un autre Bacchant, qui joue de la flûte paire. La fête qu'ils célèbrent est, selon Paciaudi, celle que les Grecs appeloient *lamptèria*; elle fut surtout célébrée à Pella en Achaïe; on y portoit pendant la nuit des flambeaux dans le temple de Bacchus, et on plaçoit des cratères remplis de vin dans differens endroits de la ville. Les femmes qu'on voit sur l'autre face du vase prennent part à la fête, ou la regardent seulement. L'une d'elles tient un parasol, dont on s'est servi lorsqu'on a porté la statue ou l'image de Bacchus, ou que le peintre a ajouté pour indiquer que cette fête est célébrée en l'honneur de Bacchus. Quant au vêtement décent de ces femmes, il en existe des exemples sur plusieurs monumens. Paciaudi cite sur-tout un vase du Muséum Kempianum. Cette femme est peut-être une *Libera*, ou une matrône qui s'habille en *Libera* pour être initiée. BUONARROTI décrit une pâte qu'il appelle *triomphe de Bacchus*; mais il n'y parle point du parasol, et il ne l'a pas même fait graver, quoiqu'on l'y reconnoisse très-distinctement. C'est un Faune qui le tient, et le manche du parasol est pointu, pour le fixer en terre. Selon Buonarroti, ce n'est pas Bacchus, mais une Bacchante ivre qu'on voit ainsi couchée à terre.

Dans les fêtes de Cérès et de Minerve, appelées *thesmophories*

et *panathénées*, les jeunes filles qui les célébroient portoient, entr'autres instrumens sacrés, des parasols. C'est ce qu'on voit dans les *Thesmophoriazusai* d'ARISTOPHANE, où, parmi les instrumens nécessaires pour célébrer cette fête, on nomme aussi les parasols. Un ancien scholiaste des *Oiseaux* d'ARISTOPHANE fait aussi mention du parasol employé dans les thesmophories; mais il se trompe lorsqu'il dit qu'on s'en servoit pour se garantir des rayons du soleil, car la fête ne se célébroit qu'après le coucher de cet astre. Sans doute ces parasols étoient regardés comme un instrument symbolique et sacré pour rappeler quelque trait de l'histoire de Cérès et de Proserpine, ou pour désigner quelque cérémonie qui devoit avoir lieu dans la fête même. Quant aux panathénées célébrées en l'honneur de Minerve; tous les auteurs qui en ont parlé font mention des jeunes filles qui portoient des parasols en y assistant, comme on peut voir sur-tout dans les ouvrages de MEURSIUS, intitulés; *Panathenæa, Græcia feriata* et *Lectiones Atticæ*.

Il y avoit encore chez les Grecs une fête de *parasols* plus célèbre, en l'honneur de Minerve. Elle avoit lieu au commencement du printemps, dans le mois *scirophorion*. Les uns, selon Suidas, disent que cette fête porte le nom de *scira*, parce qu'on y conduisoit, sous un parasol (qui s'appelle en grec *sciros*), la prêtresse de Minerve, de la citadelle dans un endroit appelé *Scirus*, et que cela devoit signifier que c'étoit le temps de bâtir les maisons; qu'au reste, les Athéniens adoroient une Minerve Sciras. D'autres disent, selon le même auteur, que cette fête ne reçut pas ce nom des parasols, mais de la Minerve que Thésée fit de terre blanche, lorsqu'après avoir tué le Minotaure il revint à Athènes; car *scira*, ajoute-t-il, est une terre blanche comme le gypse. D'autres dérivent ce nom d'un devin d'Eleusis, appelé *Scirus*; d'autres d'un certain Scirus qui conduisit une colonie à Salamine. Au reste, Paciaudi pense avec Meursius que ces parasols étoient de couleur blanche, soit par allusion à la Minerve blanche de Thésée, soit pour désigner la joie. Enfin, il faut observer que, selon quelques auteurs, cette fête ne se célébroit pas seulement en l'honneur de Minerve, mais aussi de Cérès et de Proserpine. Polyen fait encore mention de cette fête, et il dit qu'elle devint plus solemnelle depuis qu'elle rappela la mémoire de la victoire de Mantinée.

Du temps des successeurs d'Alexandre, il paroît que les Juifs adoptèrent, dans la fête des tabernacles, beaucoup de cérémonies des Grecs; c'est sans doute ce qui a fait dire à Plutarque que les Juifs célébroient des bacchanales dans la fête des tabernacles, instituée en mémoire de la vie nomade que menoient leurs ancètres. C'est par-là aussi que Paciaudi explique une médaille d'Agrippa l'aîné, frappée par les Juifs Hellénistes, sur laquelle on voit, d'un côté, *trois épis*, pour désigner la fertilité du pays; ou, selon Spanheim, la fête de la Pentecôte; et de l'autre, une figure prise par Spanheim pour une tente, par allusion à la fête des tabernacles, mais regardée par Paciaudi comme un parasol, qu'il croit avoir passé des fêtes de Bacchus aux Juifs, et avoir été adopté par eux.

Le parasol est une des plus anciennes marques de dignité que nous trouvions indiquées, soit par les monumens, soit par les auteurs. Dans les *Voyages* de CHARDIN et de *Corneille* BRUYN, on voit plusieurs bas-reliefs de Persepolis, où le roi ou un des premiers magistrats est représenté entouré de beaucoup d'es-

claves, au nombre desquels sont deux jeunes filles, dont l'une tient un parasol, l'autre chasse les mouches avec un instrument qui ressemble à la queue d'un cheval. Lors même que les rois de Perse étoient assis sur le trône avec les ornemens de la royauté, on y mettoit un parasol. Cette coutume de faire porter un parasol au-dessus de sa tête est encore en usage à la Chine, dans l'Inde, dans l'Amérique, et en général dans les pays très-chauds. Il est très-vraisemblable que les Grecs employoient aussi le parasol aux mêmes usages que nous. Du moins ARISTOPHANE, dans les *Oiseaux*, pour tourner en ridicule la providence des dieux, fait dire par un de ses personnages, à son esclave: « Prends ce parasol, et tiens-le au-dessus de moi, pour que les dieux ne me voient point ». Suivant Ælien, les filles des étrangers qui venoient s'établir à Athènes avec la permission de l'Aréopage, étoient obligées de porter le parasol aux matrones dans les cérémonies publiques, ce qu'il donne comme un exemple de l'arrogance des Athéniens, à qui leurs succès avoient fait perdre la tête. Tiraqueau, en parlant de la dignité et des ornemens des sénateurs, dit qu'il leur étoit permis de se servir d'un parasol. Mais Paciaudi pense qu'il s'est trompé à cet égard, parce que de tous les écrivains anciens qui traitent des marques distinctives des sénateurs, et qui ont vécu du temps de la république, aucun n'en fait mention. Il pense que Tiraqueau a été induit dans cette erreur par un passage de Dion Cassius, qui dit que Caligula permit aux sénateurs de porter, au théâtre, le chapeau thessalien pour se garantir de l'ardeur du soleil. Le parasol, sans doute comme marque de dignité, est figuré sur beaucoup de vases. Dans le premier volume de la *Collection des vases grecs* de TISCHBEIN, planche 2, on voit une femme qui fait sa toilette, et au siége de laquelle est fixé un parasol. Voyez encore les *Vases étrusques* de D'HANCARVILLE, tom. I, pl. 45; tom III, pag. 43; tom IV, p. 69 et 118.

A la tête de la Dissertation de PACIAUDI, intitulée: *de Umbellæ gestatione*, on a gravé un vase du musée de M. Félix Mastrilli, de Nola. Les figures qui s'y trouvent rappellent l'usage des bains, où les parasols étoient aussi employés. Sur la moitié du vase qui occupe la partie inférieure de la gravure, est le baigneur portant un parasol, ayant des bracelets aux bras, et dirigeant ses pas vers une espèce de petite table ou de buffet. Il y en avoit plusieurs dans les BAINS (*V.* ce mot), soit pour y poser les habits, soit pour y placer les vases qui contenoient l'huile et les essences dont on se servoit pour se oindre et pour se frotter après. C'est par modestie que Paciaudi donne une ceinture au baigneur, elle n'est pas sur le vase. Auprès de cet homme il y a quelque chose qui ressemble à un tronc d'arbre ou à une masse de pierres, pour servir de siége lorsqu'on étoit fatigué. Outre cela, on y voit deux anneaux ou anses fixés au mur, dans lesquels est suspendu un grand linge. L'autre face du vase représente le reste de ce même sujet. L'homme qui est sorti du bain tient le linge de ses deux mains, s'essuie le dos, et afin que les extrémités du linge ne traînent point par terre, elles sont attachées en haut à un anneau ou crochet. A la droite du baigneur, il y a encore une petite table à un pied, qu'on pouvoit placer dans tel endroit du bain qu'on vouloit. Auprès est une masse informe que Paciaudi regarde comme une éponge. A la gauche du baigneur on voit une petite colonne tronquée, sur laquelle est placée sa tunique.

Dans les temps où les Romains commencèrent à s'éloigner de l'austérité de leurs anciennes mœurs, on tendoit au-dessus des théâtres des toiles pour garantir les spectateurs des rayons du soleil. Valère Maxime, Pline et Ammien Marcellin s'accordent à dire que Q. Catulus a été le premier qui, *voulant imiter le luxe de Capoue*, procura ainsi de l'ombre aux spectateurs pendant qu'il étoit édile. Souvent on employa même des toiles précieuses; et selon Xiphilin ou Dion Cassius, Néron, dans les jeux qu'il donna lorsqu'il accorda à Tiridates le royaume d'Arménie, fit tendre au-dessus du théâtre une toile de couleur pourpre, au milieu de laquelle il y avoit une broderie représentant cet empereur conduisant un char, et entouré de toute part d'étoiles en or. Mais souvent le vent ne permettoit point de tendre ces toiles, ou en les agitant, les rayons du soleil frappoient les spectateurs; c'est ce qui engagea plusieurs d'entr'eux à se servir de parasols, comme on le voit par plusieurs passages de Martial. On ne doit donc pas être surpris que dans les promenades, ceux qui vouloient conserver leur teint se servissent du parasol. Ovide, lorsqu'il parle des amours d'Hercule et d'Omphale, dit que pour la garantir des rayons du soleil, Hercule la couvroit d'un parasol. Ailleurs il conseille à l'amant, pour se mettre dans les bonnes graces de son amante, de lui porter le parasol. Martial et Claudien font aussi mention de l'usage du parasol chez les Romains. Les matrones, parmi le même peuple, se faisoient suivre par des esclaves ou servantes qui leur portoient le parasol. On peut consulter à ce sujet l'ouvrage de PIGNORIUS, intitulé: *de Servis*.

Quant à la forme des parasols chez les anciens, on la voit suffisamment par les figures qu'en donnent Paciaudi et d'autres auteurs. Ils étoient faits de baguettes disposées de manière à pouvoir les monter et faire descendre comme nos parasols. Quant aux parasols des Grecs, un passage d'ARISTOPHANE, dans les *Chevaliers*, act. V, scène II, vers 1345, nous apprend quelle étoit la manière de les faire. La matière dont on faisoit les parasols, d'après ce que nous apprenons par les poésies de Claudien et d'Ovide, étoit souvent d'étoffe précieuse, de soie, de couleur de pourpre, brodée, etc. Après l'époque où les empereurs romains eurent transféré le siége de leur empire à Constantinople, il est souvent fait mention du *sciadion*; mais il paroît plutôt que c'étoit un chapeau avec des ornemens, qu'un parasol. Il étoit de forme conique. Ce sciadion, ou chapeau, étoit aussi porté comme marque d'honneur, ainsi que le parasol, par les principaux seigneurs de la cour, c'est-à-dire, par ceux qui avoient le titre de *despota*; savoir, les fils, frères et gendres de l'empereur. Les autres grands fonctionnaires de la cour, désignés par les noms de *magnus dux*, *magnus domesticus*, *logotheta*, *stratopedarcha*, *primicerius*, *protovestiarita*, *protosebastos*, *primus secretarius*, etc., portoient aussi des ornemens de tête semblables à ce sciadion.

On peut comparer avec les parasols en usage dans plusieurs cérémonies religieuses des anciens, les *apallarea*, *apellaria* et *aplaria*, qui, dans l'origine, étoient suspendus dans les temples des Chrétiens pour empêcher le soleil et la trop forte lumière d'y pénétrer. On s'en servoit pour éloigner tout ce qui pouvoit troubler l'attention et le recueillement du prêtre. L'*aplare* étoit placé au-dessus des autels, sur-tout du maître-autel, lorsqu'on n'y plaçoit point ce qu'on appelle le *ciborium*, ce que les *rituels* recommandent enco-

re aujourd'hui de faire. Ces aplaria ou baldaquins étoient regardés comme une marque de dignité et de pouvoir, et pour cette raison, on l'accordoit à l'évêque et aux rois. On destinoit les *umbellæ* ou *parasols* hors de l'église, au même usage auquel les *apallarea* étoient destinés dans leur enceinte. Pour cette raison aussi, on accordoit aux hommes les plus distingués le privilége de porter le parasol lorsqu'ils sortoient en public. C'est ce qu'on voit par un passage de la *Chronique* d'*Andrea* DANDULI, où il décrit le retour du pape Alexandre III de Venise à Rome, après avoir fait la paix avec Frédéric I. « Les Anconitains, dit l'historien, vinrent offrir deux parasols, l'un au pape, l'autre à l'empereur; alors le pape dit : Qu'on en apporte un troisième pour le duc de Venise, qui le mérite bien, car il nous a délivrés des troubles dont nous étions inquiétés, et nous a procuré la paix. En mémoire de quoi nous voulons que les ducs de Venise s'en servent toujours dans les cérémonies publiques ».

Paciaudi, à la page 58 et sur le frontispice de son ouvrage sur les *Parasols*, a fait graver un jaspe du cabinet de Fr. *Vettori*, commandeur de l'ordre de Saint-Etienne. On y voit un évêque orné des vêtemens pontificaux, monté sur un cheval, suivi d'un homme qui porte le parasol, et précédé d'un autre qui porte la croix. Dans le champ de la pierre on lit plusieurs caractères dispersés. Le baron de Stosch lui avoit communiqué une empreinte d'une pâte à-peu-près semblable. Paciaudi pense que cette pierre se rapporte à Jean III, évêque de Pavie, qui succéda en 884 à Guidon, et occupa le siége épiscopal jusqu'en 924. Bérenger, qui vouloit illustrer Pavie, capitale de son royaume, ne pouvant pas en faire un archevêché, fit cependant accorder à son évêque, par le pape Anastasius, le droit de faire porter près de lui un parasol ou petit dais, de monter un cheval blanc, et de faire porter devant lui un crucifix. Dans l'église grecque et latine, on se servoit aussi de l'éventail dans la célébration de la messe, etc. comme on le voit par les anciennes liturgies. On lui donnoit, chez les Grecs, le nom de *rhipidion*. Paciaudi a fait graver à la pag. 63 une miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque Barberini, où l'on voit à côté du prêtre l'acolythe avec un éventail orbiculaire. C'est de l'*ombraculum* et de l'*aplaria* qu'est venu l'usage du dais dans nos églises, et de celui qu'on plaçoit sur la tête des rois. Ce dais s'appeloit, en latin, *dorsale*, parce qu'il étoit fixé à la muraille, derrière le dos de celui qu'on vouloit honorer. Cette espèce de dais se nommoit *ders*, ce qui étoit conforme à son étymologie. *Le roi vint se mettre à table sous un haut ders*, dit GODEFROY, dans le *Cérémonial de Henri II*, pag. 335. On imagina de porter ce dais ou un semblable sur quatre grands bâtons. Le plus ancien exemple qu'en offrent les monumens, est celui de l'entrée de Charles V et de l'empereur Charles IV dans Paris, gravée dans MONTFAUCON. Le dais a ensuite servi dans les processions pour placer dessous, le prêtre qui portoit l'hostie. On a dérivé ce nom du mot allemand *decken*, couvrir; il paroit plus naturel de le dériver de *ders*, mot dérivé de *dorsale*, pour indiquer qu'il se plaçoit derrière le dos, et qui a été appliqué ensuite au *ders* ou *dorsale* portatif. *Voyez* DAIS, OMBELLE, NIMBE, AURÉOLE.

PARASTATÆ. *Voy.* ANTÆ.

PARATONNERRE; on appelle ainsi une barre ou verge de fer terminée en pointe, qu'on place sur le point le plus élevé d'un édifice, pour le garantir de la foudre. A la base de cette barre, on attache un cordon

composé de fils de fer ou de laiton tressés ; ce cordon, qui sert de conducteur, doit se prolonger jusque dans un puits, ou au moins dans un souterrain constamment humide. Le célèbre FRANKLIN passe pour le premier inventeur de cet instrument utile, qui a été perfectionné depuis par différens auteurs, entr'autres par MM. l'abbé CHAPPE et BERTHOLON. Un physicien a imaginé aussi une machine appelée par lui *paratonnerre en parasol*, et qu'il regarde comme un préservatif assuré contre la foudre. Ce paratonnerre ne diffère presque d'un parasol que par quelques petits accessoires qui s'y adaptent aisément. Il se monte et démonte en un instant, et en moins d'une minute on peut convertir son parasol en paratonnerre, ou son paratonnerre en parasol. Le *Dictionnaire de l'Industrie*, par DUCHESNE, tom. v, donne des éclaircissemens curieux sur cet objet.

PARAVENT ; c'est un meuble fait de plusieurs châssis réunis ensemble. Il est composé de cinq ou six parties, dont chacune s'appelle feuille, et se replie l'une sur l'autre ; on le couvre de papier, de toile ou d'autre étoffe, et on peut l'embellir de dessins, de peintures, etc. On le dresse dans des chambres, au-devant des portes, pour garantir du vent et du froid.

PARAZONIUM ; c'est ainsi que les antiquaires sont convenus d'appeler une arme qui est proprement l'épée grecque. La plus ancienne forme de cette épée se voit sur les vases grecs. La lame est très-courte, renflée dans le milieu ; elle a la figure d'un fer de lance ; et probablement pour faire la lance à fer conique à ses deux extrémités, on n'a eu qu'à placer ce glaive au bout d'un long bâton. Oreste, sur un vase de lord Hamilton, publié par TISCHBEIN, tom. III, pl. 32, tient un *parazonium*. La peinture d'un vase grec gravée au tom. I, pl. 29 de mes *Monumens antiques inédits*, offre également Oreste avec une épée semblable. CAYLUS, *Recueil d'antiquités*, tom. II, pl. 93, nº 1, en a donné une dont cependant la forme paroît plus dans le goût des épées romaines.

PARC, est, en général, une grande étendue de terrein clos de murs ou de palissades. Dans les châteaux et maisons des souverains, on appelle parc un grand clos planté d'arbres en allées et en plein bois, où on enferme du gibier pour le plaisir de la chasse ; tels sont en France les parcs de Saint-Cloud, de Versailles, de Meudon, de Marly, de Vincennes, de Boulogne, de Grosbois, de Chambors, etc. *V.* JARDINS.

Dans leurs *villæ*, les anciens Romains aimoient à se procurer le plaisir de la chasse ; ils s'y livroient avec autant de passion qu'à la pêche, et ils l'aimoient principalement, selon Pline, parce qu'elle procure au corps un mouvement salutaire dont l'effet est très-avantageux pour l'ame. Afin de pouvoir jouir de ce plaisir plus à leur aise, ils établissoient des parcs dans leurs *villæ*. On voit un pareil parc sur une peinture au plafond du monument funèbre des Pisons, situé auprès de la voie Flaminienne. Dans les plus anciens temps on ne consacroit à ces parcs qu'un petit district, et l'on n'y plaçoit que des *lièvres* ; de là on leur donnoit le nom de *leporaria*. (*Voyez* ce mot.) Dans la suite on y nourrissoit aussi d'autre gibier, tels que sangliers, cerfs, chevreuils, chèvres sauvages, et on leur donnoit quelquefois une étendue de plusieurs acres. Fulvius Lupinus fut un des premiers qui agrandit les parcs ; dans une de ses *villæ* il y employa quarante acres. Le parc de Pompée avoit une circonférence d'environ quarante mille pas. Hortensius suivit cet

exemple, et établit un parc de plus de cinquante acres de terrein, qu'il appela *theriotropheion*. Ce parc étoit disposé en forme de théâtre; il y avoit un endroit élevé, où Hortensius faisoit souvent des repas avec ses amis. Alors un esclave habillé en Orphée, sonnoit du cor, et rassembloit ainsi une quantité de cerfs, de sangliers et d'autre gibier, coup-d'œil qui, selon Varron, étoit aussi agréable qu'un combat d'animaux dans le grand cirque.

Un parc devoit avoir beaucoup de bois, être agréablement entrecoupé de prairies, et arrosé de rivières et de ruisseaux. Lorsque l'eau courante y manquoit, on creusoit un canal pour y conduire l'eau de la plus proche rivière, ou bien on y creusoit un étang, où l'on rassembloit l'eau de pluie ou l'eau de source. L'enclos du parc étoit formé par un mur de pierre ou de terre. Lorsqu'on ne pouvoit établir de mur, ou que le parc avoit trop d'étendue, on l'entouroit d'un enclos de palissades, qu'on enfonçoit dans la terre à huit pieds environ de distance l'une de l'autre, et dont les intervalles étoient fermés par des perches placées transversalement, de sorte qu'aucun animal ne pouvoit y passer. Comme on se servoit pour cela sur-tout de bois de chêne, on donnoit à ces parcs le nom de *roboraria*. Varron veut que le mur d'enceinte d'un parc soit haut et lisse, pour que les loups ne puissent sauter par-dessus, ni les chats ou un autre animal nuisible le passer en grimpant. Selon Columelle, il y avoit deux espèces de parcs. Tantôt on les plaçoit dans la plaine, tout près de la *villa*, et ils ne devoient alors servir qu'à l'amusement du propriétaire de la *villa* qui vouloit y nourrir le gibier et l'accoutumer à lui saisir la nourriture dans la main; ou bien le parc avoit un but d'utilité, pour vendre le gibier qu'on y nourrissoit; alors on le plaçoit dans une forêt, mais à peu de distance de la *villa*, afin que le propriétaire fût en état d'y veiller convenablement. *Voy.* Jardin.

Parchemin. Les cuirs et les peaux d'animaux, préparées ou non préparées, ont été employées comme matière subjective de l'écriture, dès les temps les plus reculés. Il faut cependant observer, à cette occasion, que l'expression *libri in corio* ne signifie pas toujours des livres écrits sur du cuir ou des peaux d'animaux, mais fort souvent des livres écrits sur écorce. On voit par plusieurs passages de Pline, que l'écorce des arbres étoit aussi désignée par le mot *corium*. Par la suite on détacha les membranes ou pellicules entre la chair et la peau, on les prépara, et on en fit des feuilles qu'on désignoit sous le nom de *membrana*. Les expressions *membrana* et *corium* ont été cependant confondues souvent par les auteurs; et encore aujourd'hui le mot *membrana* est souvent employé à tort pour désigner le parchemin. Les Hébreux et les Grecs faisoient usage de ces membranes, et les Juifs prétendent que leurs ancêtres s'en sont déjà servi lors de leur séjour près du Sinaï. Il est certain, du moins, que du temps de David, les Israélites avoient déjà des volumes ou livres en rouleaux, écrits sur des peaux d'animaux. Hérodote assure de même que dès les temps les plus reculés on s'est servi de peaux de chèvres et de moutons comme matière subjective de l'écriture, ce qui remonte par conséquent plus loin qu'à l'année 440 avant J. C., et selon Diodore, les anciens Perses avoient aussi l'usage d'écrire sur des peaux. Mais de pareilles membranes et des peaux ne sont pas encore ce que nous entendons par parchemin, mot

dérivé de *pergamenum* ou *charta pergamena*.

On sait que Ptolémée I, surnommé Soter, roi d'Ægypte, qui mourut l'an de Rome 470, fonda à Alexandrie une bibliothèque très-considérable, qui fut encore augmentée par son fils Ptolémée II, surnommé Philadelphe, dont le bibliothécaire étoit Démétrius Phalereus. Eumènes, ou selon d'autres, Attale, roi de Pergame, se proposa d'établir une bibliothèque aussi considérable ou même plus magnifique; c'est ce qui engagea Ptolémée à défendre l'exportation du papyrus. A Pergame on songea donc à se procurer une autre matière, et on inventa la préparation du parchemin, environ trois cents ans avant l'ère vulgaire, vers le milieu du cinquième siècle après la fondation de Rome. En supposant que cette préparation des peaux n'ait pas été inventée à Pergame, il est du moins probable qu'on y a imaginé de les préparer plus délicatement pour l'écriture, et qu'on y en fabriquoit une assez grande quantité pour pouvoir en faire par la suite un objet de commerce.

Le parchemin se fait avec de la peau de mouton, et le vélin avec de la peau de veau; tous deux se polissent avec la pierre-ponce. Les premiers ouvriers ne savoient fabriquer que du parchemin jaunâtre. On trouva à Rome le secret de lui donner de la blancheur et de le teindre. Il y en avoit de jaune d'un côté, et blanc de l'autre, de pourpré des deux côtés. Le parchemin pourpré servoit ordinairement pour y écrire en caractères d'or ou d'argent. Avant le sixième siècle le parchemin servoit pour les livres, et le papier d'Ægypte pour les diplômes. Sa grandeur varie selon les actes. Il y a des chartes des rois d'Angleterre qui ne sont pas plus grandes que des cartes à jouer. Quand les chartes étoient volumineuses, on joignoit ensemble plusieurs morceaux, et on les rouloit. Cette jonction se faisoit, chez les Juifs, avec tant d'art, qu'il étoit impossible de l'appercevoir. Dans la suite on se contenta de les coudre ensemble. Avant le dixième siècle on ne découvre guère de chartes écrites sur le dos; le petit peuple seul écrivoit des deux côtés. Depuis l'an 1000 jusqu'en 1400, le parchemin est épais et d'un blanc sale. Depuis cette dernière époque, les feuilles sont très-épaisses. Le vélin, très-blanc et si fin, que ses feuilles se roulent et se recoquillent, ce qui présente une preuve d'antiquité très-certaine. On n'en voit point de cette finesse depuis le sixième siècle, à moins qu'il ne soit tiré de manuscrits plus anciens. Joseph parle, dans ses antiquités judaïques, des belles peaux de parchemin que le pontife Eléazar envoya à Ptolémée avec les interprètes. L'écriture y étoit tracée en lettres d'or: il étoit d'une extrême finesse, ce qui prouve les progrès qu'on avoit faits alors dans l'art du parcheminier. Saubert cite un manuscrit de semblable parchemin, qu'il dit être des premiers siècles; il étoit de la plus grande finesse, avec des figures tracées par Claude Ptolémée ou par un commentateur. L'université de Léipsick possède dans sa bibliothèque une Bible latine écrite, dit-on, par sainte Brigitte, sur vélin, d'une blancheur si éclatante et d'une finesse si extrême, qu'il est impossible de voir rien en ce genre de plus parfait.

Le parchemin de peaux de veaux est plus blanc, plus uni, ne jaunit et ne se tache pas aussi facilement que les autres sortes de parchemins. Celui qu'on appelle *parchemin vierge*, et que le peuple superstitieux croit être fait de la coeffe dans laquelle sont enveloppés les enfans dans le sein de leur mère, n'est autre chose qu'un parchemin plus

fin et plus mince que le reste, et qui est propre pour de certains usages, comme pour les éventails, etc.; il est fait de peaux d'agneaux ou de chevreaux avortés. Le parchemin est employé à différens usages. Les facteurs d'orgues s'en servent pour empêcher l'air d'entrer dans les soufflets et les autres parties de l'orgue, l'expérience ayant prouvé que le papier n'offre pas assez de résistance à l'air. On s'en sert pour la reliure des livres, etc. Le parchemin sert aussi dans les beaux arts. Le parchemin de veau ou vélin est propre au dessin. On a différens dessins sur vélin, par Puget, qui sont très-beaux; on peut y exprimer des petites figures beaucoup mieux que sur le papier. On se sert de vélin au lieu de parchemin pour faire des miniatures: on le colle alors sur un carton solide pour qu'il ne se déjette point, et pour qu'il n'ait pas de rides. Chassée, Arlo, Goupe et Penel s'en sont servi pour la plupart de leurs miniatures. Pour rendre le vélin plus uni et plus propre au dessin, on doit, selon Duhamel, le coller, et le frotter de gomme adragant, qu'on a laissé amollir un peu dans de l'eau, et mise ensuite dans un sachet de toile. A l'article MINIATURE il a été question des peintures en miniature qu'on trouve dans beaucoup de manuscrits.

PARDALIS. *Voy.* PANTHÈRE.

PARERGA; on se sert quelquefois de ce terme en architecture, pour signifier des additions ou supplémens faits à l'ouvrage principal qui lui servent d'ornement. On s'en sert aussi en peinture pour désigner des petits morceaux ou compartimens, placés sur les côtés ou dans les angles du tableau principal. On trouve aussi ce mot pour désigner les vignettes, les fleurons, les culs-de-lampe, dont on enrichit un livre.

PARESSE; les Iconologistes modernes l'ont représentée avec des quenouilles brisées, ou une horloge renversée. Ils lui ont donné différentes attitudes, qui toutes expriment l'aversion pour le travail. *V.* mon *Dictionn. Mythol.*

PARFAIT; ce mot, en musique, marque ce qui remplit et satisfait l'oreille et l'esprit. Il a plusieurs sens: joint au mot *accord*, il signifie un accord qui comprend toutes les consonnances sans aucune dissonance; joint au mot *cadence*, il exprime celle qui porte la note sensible; et de la dominante tombe sur la finale; joint au mot *consonnance*, il exprime un intervalle juste et déterminé, qui ne peut être ni majeur, ni mineur; ainsi l'octave, la quinte et la quarte, sont des consonnances parfaites, et ce sont les seules; joint au mot *mode*, il s'applique à la mesure par une acception qui n'est plus connue, et que j'ai expliquée à l'article MUSIQUE EN FRANCE, t. II, pag. 550.

PARFONDRE; ce terme employé pour la peinture en émail signifie faire fondre également. Les couleurs qu'on applique sur l'émail et sur le verre doivent se *parfondre*, c'est-à-dire, se mélanger, s'unir également.

PARHYPATE; nom de la corde qui suit immédiatement l'hypate du grave à l'aigu. Il y avoit deux parhypates dans le diagramme des Grecs; savoir: la parhypate-hypaton, et la parhypate-meson. Le mot parhypate signifie sous-principale ou proche la principale. *Voyez* PRINCIPALE.

PARIAMBE; instrument à cordes des anciens, mentionné par Pollux, dans son *Onomasticon*; il n'en décrit ni la forme ni l'usage. Quelques auteurs prétendent qu'il y avoit une espèce de flûte ainsi appelée, parce qu'elle étoit plus propre que les autres à accompagner les vers iambes.

PARIAMBIDES; ce terme, selon

l'explication qu'en donne Pollux, désignoit un mode particulier aux petits joueurs de cithare. D'après le témoignage du même auteur, on exécutoit aussi ce mode sur la flûte. *Pariambides* pouvoit bien être aussi le nom propre des petits joueurs de cithare.

Parlant; on dit qu'un portrait est parlant, quand il est d'une ressemblance frappante. L'expression est, dans tous les genres, la première partie de l'art, puisque c'est par elle seule que la toile ou le marbre respirent.

Parma; suivant Polybe et Tite-Live, la *parma* étoit un petit bouclier épais, rond, de trois pieds de diamètre, à l'usage de la cavalerie et des vélites ou troupes légères. Un porte-enseigne sur la colonne Trajane, est armé de la *parmula* qui ne le couvre que depuis le cou jusqu'aux genoux. Sur la même colonne et sur d'autres monumens, des cavaliers portent la *parma* qui leur couvre les mêmes parties, et de plus les jambes; ce qui confirme le passage de Tite-Live, lequel donne à la cavalerie une *parma* d'une surface plus grande que celui des vélites. On attribuoit l'invention de la parma aux Thraces; de-là vint que les gladiateurs romains appelés *Threces*, étoient armés de la parma. *Voy.* Parmularii.

Parmula. *Voy.* Parma.

Parmularii; nom affecté à ceux qui, dans les jeux du cirque, se déclaroient pour les *threces*, espèce de gladiateurs couverts de la *parma*. J'ai déjà eu occasion de dire que chaque faction avoit ses partisans, qui prenoient le nom du parti auquel ils s'attachoient. Les *parmularii* étoient donc les partisans des gladiateurs armés de petits boucliers. *Voy.* Parma.

Parodie; air de symphonie dont on fait un air chantant, en y ajustant des paroles. Dans une musique bien faite, le chant est fait sur les paroles; et dans la parodie, les paroles sont faites sur le chant. Tous les couplets d'une chanson, excepté le premier, sont des espèces de parodies; et c'est, pour l'ordinaire, ce que l'on ne sent que trop à la manière dont la prosodie y est estropiée. Le théâtre Italien a été long-temps, parmi nous, en possession de la parodie. Le théâtre du Vaudeville s'en est spécialement emparé.

Parodos; ce mot grec qui signifie en général *entrée*, désignoit particulièrement dans les théâtres grecs la grande entrée qui, de chaque côté de l'edifice, conduisoit du dehors dans l'orchestre et sur la scène. *Voy.* Théatre.

Paroi. *Voy.* Mur.

Paroles; c'est le nom qu'on donne au poëme que le compositeur met en musique, soit que ce poëme soit petit ou grand, soit que ce soit un drame ou une chanson.

Paros (Marbre de). *Voyez* Marbre, tom. II, p. 597.

Parquet, est un assemblage de menuiserie, composé d'un châssis carré, divisé par plusieurs traverses parallèles aux côtés du châssis, ou obliques en diagonale, dont les vides sont remplis de petits carreaux à rainures ou languettes, ou quelquefois formés d'après un dessin de compartiment, dont on se sert au lieu de pavé ou de carreau, pour couvrir les planchers des appartemens.

Parqueterie; travail de menuiserie ou d'ébénisterie, qui consiste à faire un parquet ou plancher composé de morceaux de bois de forme carrée ou triangulaire, qui, par la manière de les disposer, produisent différentes figures. On emploie pour cela deux sortes de bois d'une couleur à-peu-près semblable, et qui ne diffèrent que par leur ton plus ou moins foncé; ces deux nuances suffisent pour pro-

duire sur un parquet une grande variété de figures, ainsi qu'on peut s'en convaincre en consultant les *Mémoires sur les Combinaisons*, par le R. P. Truchet, insérés dans les *Mémoires pour l'Acad. Roy. des Sciences*, pour l'année 1704.

Parricide. Pausanias dit que dans les enfers la peine d'un parricide est d'avoir pour bourreau son propre père, qui l'étrangle. C'est ainsi que Polygnote, peintre grec, avoit représenté le supplice d'un fils dénaturé qui avoit maltraité son père.

Parterre; c'est, dans une salle de spectacle, l'espace entre l'amphithéâtre et l'orchestre. *Voyez* Théatre.

On appelle aussi *parterre*, en général, la partie découverte d'un jardin, au-devant d'une maison, et qu'on orne de bois et de gazon, de fleurs, d'arbustes, etc., d'après un dessin donné.

Parthénienne (la); nom d'une flûte, au son de laquelle, suivant Pollux, dansoient les vierges grecques.

Parthenon; on appeloit ainsi le temple de Minerve, laquelle, sous le nom de *Parthenos*, c'est-à-dire, *vierge*, étoit adorée avec la plus grande vénération dans la citadelle d'Athènes. Souvent Minerve étoit désignée par ce seul surnom de Parthenos. Le temple appelé *Parthenon* fut bâti sous Périclès. On évalue les frais de sa construction à mille talens. De tous les côtés il s'élevoit au-dessus de la ville et de la citadelle. Il étoit d'ordre dorique; sa largeur étoit de cent pieds grecs (ou quatre-vingt-quinze pieds de Paris), et de cette largeur paroît venir la dénomination hécatompedon, que les anciens ont donnée à ce temple; il avoit deux cent vingt-six pieds grecs (environ deux cent quinze pieds de Paris) en longueur, et environ soixante-neuf pieds grecs (soixante-cinq pieds de Paris) de hauteur. Le portique étoit double aux deux façades, simple aux deux côtés. Sur la façade extérieure de la nef, on avoit représenté, dans une frise, une procession en l'honneur de Minerve. Le beau bas-relief exposé au Musée Napoléon, n° 42, et que j'ai publié et expliqué dans mes *Monumens antiques inédits*, tom. II, pl. V, faisoit partie de cette frise. Les deux architectes employés par Périclès à la construction de ce bel édifice, s'appeloient *Callicrates* et *Ictinus*. Selon Vitruve, ce dernier avoit composé, avec *Carpion*, un traité sur ce monument.

Ce temple magnifique, bâti en marbre pentélique, avoit résisté aux outrages du temps; les Chrétiens en avoient fait une église, les Turcs l'avoient changé en mosquée; mais il subsistoit encore dans son entier lorsque Spon et Wheler visitèrent l'Attique en 1676. Ce fut en 1687 que les Vénitiens assiégèrent la citadelle d'Athènes, sous le commandement du général Kœnigsmarck. Une bombe tomba sur cet édifice, mit le feu aux poudres que les Turcs y avoient enfermées; la couverture fut entièrement détruite, et le temple ruiné en grande partie. Kœnigsmarck voulut faire enlever du fronton la statue de Minerve, ce qui dégrada encore plus l'édifice, sans causer aucun profit; le groupe tomba à terre, et se brisa. Depuis ce temps on a déploré la perte de ce magnifique édifice, et les voyageurs éclairés en ont recueilli les restes. David Leroy a publié ce qui reste du temple de Minerve dans ses *Ruines de la Grèce*; Stuart est venu après lui; et comme il avoit plus de moyens pécuniaires, il l'a surpassé et a donné un ouvrage intéressant sur les antiquités d'Athènes. Chandler et tous les voyageurs qui ont visité la Grèce, ont vu et décrit ce

qui subsiste du Parthenon. On en a exécuté des modèles. M. Cassas en a un très-beau dans son riche cabinet des modèles de temples et de monumens antiques. On en voit un aussi dans la *galerie d'architecture, au Palais des Arts*. La Bibliothèque impériale en possède un autre. M. de Choiseul-Gouffier avoit exécuté une entreprise utile, celle de faire mouler les superbes frises et les métopes de ce temple. Plusieurs de ces plâtres intéressans sont dans la galerie du Musée Napoléon, qui renferme les plâtres moulés sur l'antique. Non contens de ces publications et de ces travaux, les voyageurs ont voulu enrichir leur patrie des dépouilles du Parthenon. M. de Choiseul-Gouffier en a rapporté le beau bas-relief exposé au Musée Napoléon sous le n° 42, et dont j'ai publié la figure dans mes *Monumens antiques inédits*, tom. II, pl. V; M. *Richard Worstley*, et d'autres riches Anglais, en ont transporté des fragmens dans leur pays. Le lord *Elgin* est celui qui a le plus dépouillé le Parthenon des bas-reliefs qui le décoroient encore. Actuellement il n'y reste plus que des morceaux trop mutilés pour valoir la peine d'être transportés. Une partie du riche trésor de lord Elgin, a péri dans la mer. On a assuré qu'après beaucoup de peines et de dépenses, on étoit enfin parvenu à retirer ces monumens du fond de la mer.

Après les ouvrages de David Leroy et de Stuart, il paroîtroit qu'il ne reste plus rien à faire sur le Parthenon. Cependant la Bibliothèque impériale possède encore de riches matériaux pour une nouvelle publication. M. Ollier de Nointel, ambassadeur de France à la Porte, en 1670, avoit fait dessiner tous les bas-reliefs, et principalement une grande partie du fronton, lorsqu'il passa à Athènes. Ces dessins existent au Cabinet des estampes. Malheureusement ils ont été exécutés par un peintre flamand qui n'avoit aucune idée de l'antique, de sorte qu'on ne peut reconnoître le style noble et sévère de l'école de Phidias; mais ces dessins peuvent toujours être d'une grande utilité, et voici l'usage auquel je compte les employer. J'ai le projet de rétablir, autant qu'il sera possible, tous les bas-reliefs du Parthenon, en rassemblant les fragmens épars dans les différens cabinets, les plâtres qui sont au Musée des Arts, et en m'aidant de l'ouvrage de Stuart; les dessins de la Bibliothèque serviront à indiquer la place qu'occupoient les fragmens qui existent dans les cabinets, et à restituer quelques attributs. Cet ouvrage sera intitulé le *Parthenon*; les dessins déjà commencés seront exécutées par M. Dubois, jeune artiste qui a beaucoup de goût, de talent et de connoissances de l'antique.

Parthes, peuple d'Asie, fameux dans l'antiquité. Lorsque la Parthie, province de l'ancien royaume de Perse, eut ses rois et composa une puissance particulière, on vit aussi l'art prendre une autre forme chez les Parthes. Les Grecs, dès le temps d'Alexandre, habitoient des villes dans la Cappadoce; dans des temps plus reculés encore, ils s'étoient établis dans la Colchide, et s'étendirent ensuite dans la Parthie, et y introduisirent leur langue. Aussi lit-on que les rois des Parthes faisoient représenter à leur cour des spectacles grecs. Au rapport de Plutarque et d'Appien Alexandrin, les Parthes, en guerre, portoient des casques d'un acier très-étincelant; leurs chevaux étoient bardés de fer et d'airain. Selon d'autres, les Parthes et leurs chevaux étoient couverts de cuirasses faites de lames en forme de plume ou d'écailles de poisson. Ils avoient des boucliers ronds, leurs arcs étoient de jonc, et leurs piques

très-courtes. Pour se rendre plus effroyables, ils retroussoient leurs cheveux sur le front. On les animoit au combat, non par le son des cors ou des trompettes, mais par le bruit confus d'une infinité d'instrumens creux, couverts de peau et garnis de sonnettes d'airain. Le costume des rois Parthes tient à-la-fois des Grecs et des Perses. Arsace, chef de la dynastie des Arsacides, paroît sur les médailles sans barbe comme les Grecs, et coiffé d'une mitre fort simple entourée du diadême. Son frère Tiridate, appelé Arsace II, qui lui succéda, imita sa condescendance pour les Grecs, en ne laissant pas croître sa barbe.

Devenus souverains de la plus grande partie de l'Asie mineure, et même de la Perse, dont les princes leur obéissoient, les rois Parthes, à l'imitation de ceux-ci, adoptèrent la longue barbe tressée avec des lames d'or, les boucles de cheveux épaisses et multipliées, le double diadême, la mitre, c'est-à-dire, le bonnet terminé en pointe très-obtuse, et surchargé de pierres précieuses, le siége royal des Achéménides, enfin, leurs habillemens longs et couverts d'or et de broderies. De-là vinrent aussi les étoiles et les croissans répétés sur les médailles des Arsacides; la coiffure royale des rois Parthes servoit à les distinguer des autres souverains de l'Asie, de ceux en particulier qui régnèrent sur l'Osrhoène, sur l'Arménie, sur la Perse, et dans Arsamosate. La tiare étoit proprement une coiffure de parade; les Arsacides ne s'en servoient que dans les solennités et dans les occasions où ils étaloient une grande pompe. Ils avoient pour coiffure ordinaire et journalière la cidaris, qui étoit, à ce qu'il paroît, commune à leurs sujets; car, sur des médailles d'Auguste, les Parthes, vêtus de tuniques courtes et de manteaux courts, bien différens des longs habits persiques, sont aussi coiffés de la cidaris. L'usage habituel de cette espèce de bonnet les fit appeler *pileati* par les Romains, ainsi que l'atteste un passage de Martial. Les habillemens extérieurs des rois Parthes étoient d'étoffes à fleurs brodées; on apperçoit distinctement ces broderies sur leurs médailles. Les têtes de ces rois ne sont point accompagnées de légendes; leur coiffure, lorsqu'ils en portent une, n'est jamais surmontée d'un globe; les légendes du revers sont ordinairement grecques. Les types de ces revers peuvent se réduire à deux principaux; l'un représente un roi coiffé de la même mitre que porte la tête de la face, enveloppé d'habillemens et assis sur un siége parfaitement semblable à ceux des bas-reliefs de Persépolis. L'autre type commun aux médailles de tous les Arsacides et des premiers en particulier, représente un homme sans barbe, ceint du diadême, assis sur le siége royal ordinaire, et tenant un arc. Son manteau taillé à pans aigus, se termine vers le milieu des cuisses; il laisse voir en entier les longues chausses, et la chaussure liée avec des courroies très-apparentes et d'une longueur affectée. On voit sur un bas-relief encastré dans l'arc de triomphe de Constantin, Trajan présentant le diadême à Parthamaspates, roi des Parthes, suivi de ses compatriotes. Celui-ci a pour habillement une tunique et la chlamyde qui descend très-bas par-devant et par-derrière; mais d'une forme moins circulaire que la chlamyde des Grecs. Ces Parthes portent des caleçons; ils diffèrent aussi pour l'habillement des Arméniens sur l'arc de triomphe de Sévère; leur chlamyde est plus longue et plus richement ornée de franges. On trouve sur deux médailles différentes, insé-

rées au *Thesaurus Brandeburgicus* de BEGER, part. II, pag. 570, un Parthe qui vient rendre les enseignes romaines; il est vêtu d'une tunique et d'une petite chlamyde avec des caleçons, exprimés très-distinctement. Je ferai observer ici que l'inclination des rois Parthes pour les Grecs, pour leurs usages et pour leur langue, s'étendit aussi sur les artistes grecs; et il est probable que les médailles de ces rois, avec des inscriptions grecques, ont été frappées par des artistes grecs, élevés et instruits sans doute parmi les Parthes. Il est certain du moins que le coin de ces médailles a quelque chose d'étranger, et l'on peut dire même de barbare.

PARTIE; dans le dessin, on entend souvent par ce mot les différentes parties du corps humain. Quand on dit qu'il faut soigner les parties, cela signifie qu'on doit bien étudier et tâcher de rendre avec précision les bras, les jambes, les extrémités, etc. Quant aux diverses manières de les traiter, *voyez* FRONT, JAMBES, MAIN, NEZ, ŒIL, etc. etc.

On se sert aussi du mot *parties* pour désigner les différentes divisions de l'art de peindre. Ces principales parties sont la *composition*, qui embrasse l'invention, la disposition, l'ordonnance, et qui comprend aussi l'agencement de chaque objet en particulier; le *dessin*, qui, dans sa signification la plus stricte, ne comprend que ce qui concerne les formes, et qui, ainsi restreint, est encore d'une immense étendue et d'une extrême difficulté; le *clair-obscur* qui donne le relief aux objets, qui les détache les uns des autres, et qui comprend tous les effets qu'opèrent dans la nature, la lumière et sa privation; la *couleur* qui exprime l'apparence des objets, car ils ne se montrent à nos yeux que colorés; enfin l'*expression*, par qui tout reçoit le mouvement qui lui convient. L'art ne peut donc exister dans sa plénitude que par la réunion de ces différentes parties; cependant aucun artiste ne peut les réunir toutes au plus haut degré de perfection; on pourroit donc demander lesquelles de ces parties doivent mériter la préférence: il semble que le sujet soumis à l'art de peindre étant la forme, c'est le talent de représenter ces formes qui en est la première partie; et que les formes étant fausses et à contre-sens, si elles ne s'accordent pas avec le mouvement qu'elles doivent avoir dans l'action supposée, l'expression obtient le second rang. Cette opinion semble être adoptée par les meilleurs juges de l'art, puisqu'ils accordent une grande estime à des dessins au simple trait, quand les formes y sont purement et savamment rendues, et que l'expression en est juste; mais les ouvrages où ne sont établies que les formes et l'expression ont un grand désavantage: rien ne s'y distingue nettement, aucun objet ne s'y détache d'un autre; aucun corps n'a de relief; on ne peut y démêler une figure qu'en suivant le trait dans toute son étendue: pour fixer la vue, pour lui épargner un travail difficile, il faut donc détailler les objets par les effets de la lumière et de l'ombre; le clair-obscur sera donc la troisième partie de l'art. Un très-grand talent dans une ou deux parties, même inférieures, de l'art, fait oublier la foiblesse de l'artiste dans les autres. Ainsi, quoiqu'on ait donné comme les parties principales de l'art, le dessin, l'expression et le clair-obscur, Rembrandt est mis au rang des plus grands maîtres pour avoir excellé dans la couleur. La partie de la composition, en supposant une grande foiblesse dans toutes les autres, ne suffiroit pas à la gloire d'un artiste, comme un poëme mal écrit sur un bon plan, ne fait pas la réputation d'un poëte.

L'exécution semble n'être qu'une partie subalterne. La véritable source du succès est dans la vérité, ou du moins dans son apparence. L'artiste qui excelle dans le dessin rend la vérité des formes. Celui qui excelle dans le clair-obscur, rappelle des effets vrais ou vraisemblables, d'ombres et de lumières. S'il se distingue par l'expression, il s'accorde avec la vérité des mouvemens de la nature ; s'il est grand coloriste, il étonne, en imitant, par des moyens difficiles, la nature colorée : mais s'il ne possède d'autre partie que la composition, il n'est pas vrai ; car il a beau disposer habilement les objets qui trouvent place dans son ouvrage, il ne peut séduire un seul instant ; s'il n'exprime aucune des vérités qui frappent sans cesse nos sens, celles de la forme, du mouvement, des effets de la lumière et de ceux de la couleur ; si l'exécution plaît, quoique toutes les autres parties soient médiocres, et n'expriment énergiquement aucune vérité, c'est qu'elle montre beaucoup d'adresse, et qu'on ne voit pas sans plaisir opérer adroitement. Peut-être l'énumération des parties qui entrent dans les arts qui tiennent au dessin, pourroit-elle conduire à établir lequel de ces arts doit obtenir la première place. On a compté cinq parties dans l'art de la peinture, en y comprenant l'exécution. Deux de ces parties manquent à la sculpture, le clair-obscur et le coloris. On pourroit donc accorder la prééminence à la peinture, s'il avoit jamais existé un peintre qui eût excellé dans les cinq parties principales qui constituent son art. Mais comme on est obligé d'accorder le premier rang à ceux qui réunissent dans la peinture quelques parties à un haut degré, on ne voit pas qu'un sculpteur qui réuniroit dans la statuaire, au même degré, le même nombre de parties, dût leur être inférieur. *Voyez* Genre.

Partie ; c'est le nom de chaque voix ou mélodie séparée, dont la réunion forme le concert. Pour constituer un accord, il faut que deux sons au moins se fassent entendre à-la-fois ; ce qu'une seule voix ne sauroit faire. Pour former, en chantant, une harmonie ou une suite d'accords, il faut donc plusieurs voix : le chant qui appartient à chacune de ces voix, s'appelle *partie* ; et la collection de toutes les parties d'un même ouvrage, écrites l'une au-dessous de l'autre, s'appelle Partition. (*V.* ce mot.) Comme un accord complet est composé de quatre sons, il y a aussi dans la musique, quatre parties principales, dont la plus aiguë s'appelle *dessus*, et se chante par des voix de femmes, d'enfans ou de castrats ; les trois autres sont : la *haute-contre*, *la taille* et *la basse*, qui toutes appartiennent à des voix d'hommes. Dans la première invention du contre-point, il n'eut d'abord que deux parties, dont l'une s'appeloit *tenor*, et l'autre *discant*. Ensuite on en ajouta une troisième qui prit le nom de *triplum* ; et enfin une quatrième, qu'on appela quelquefois *quadruplum*, et plus communément *mottetus*. Ces parties se confondoient et enjamboient très-fréquemment les unes sur les autres : ce n'est que peu à peu qu'en s'étendant à l'aigu et au grave, elles ont pris, avec des diapasons plus séparés et plus fixes, les noms qu'elles ont aujourd'hui. Il y a aussi des parties instrumentales. Il y a même des instrumens, comme l'orgue, le clavecin, la viole, qui peuvent faire plusieurs parties à-la-fois. On divise aussi la musique instrumentale en quatre parties, qui répondent à celles de la musique vocale, et qui s'appellent Dessus, Quinte, Taille et Basse (*V.* ces mots) ; mais ordinairement le dessus se sépare en deux, et la quinte s'unit

avec la taille, sous le nom commun de viole. Il faut remarquer que la plupart des instrumens n'ont pas dans le haut des bornes précises, et qu'on peut les faire démancher autant qu'on veut, aux dépens des oreilles des auditeurs; au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne sauroient passer. Il y a des parties qui ne doivent être chantées que par une seule voix, ou jouées que par un seul instrument, et celles-là s'appellent *parties récitantes*. D'autres parties s'exécutent par plusieurs personnes chantant ou jouant à l'unisson, et on les appelle *parties concertantes* ou *parties de chœur*.

On appelle encore *partie*, le papier de musique sur lequel est écrite la partie séparée de chaque musicien; quelquefois plusieurs chantent ou jouent sur le même papier: mais quand ils ont chacun le leur, comme cela se pratique ordinairement dans les grandes musiques, alors, quoiqu'en ce sens, chaque concertant ait sa partie, ce n'est pas à dire dans l'autre sens qu'il y ait autant de parties de concertans, attendu que la même partie est souvent doublée, triplée et multipliée à proportion du nombre total des exécutans.

Partition; collection de toutes les parties d'une pièce de musique, où l'on voit, par la réunion des portées correspondantes, l'harmonie qu'elles forment entr'elles. On écrit pour cela toutes les parties portée à portée, l'une au-dessous de l'autre, avec la clef qui convient à chacune, commençant par les plus aiguës, et plaçant la basse au-dessous de tout. On les arrange de manière que chaque mesure d'une portée soit placée perpendiculairement au-dessus ou au-dessous de la mesure correspondante des autres parties, et enfermée dans les mêmes barres prolongées de l'une à l'autre, afin que l'on puisse voir d'un coup d'œil tout ce qui doit s'entendre à-la-fois. Comme dans cette disposition une seule ligne de musique comprend autant de portées qu'il y a de parties, on embrasse toutes ces portées par un trait de plume qu'on appelle accolade, et qui se tire à la marge au commencement de cette ligne ainsi composée; puis on recommence pour une nouvelle ligne, à tracer une nouvelle accolade qu'on remplit de la suite des mêmes portées écrites dans le même ordre. Ainsi quand on veut suivre une seule partie dans une partition, après avoir parcouru la portée jusqu'au bout, on ne passe pas à celle qui est immédiatement au-dessous, mais on regarde quel rang la portée que l'on quitte occupe dans son accolade, on va chercher dans l'accolade qui suit la portée correspondante, et l'on y trouve la suite de la même portée. Lorsqu'un morceau de musique est écrit ainsi en partition, on peut voir d'un seul coup d'œil les différentes voix, et sans même l'avoir entendu exécuter, un connoisseur ayant sous les yeux la partition, est en état de juger du mérite de la composition, ce qui seroit fort difficile s'il n'avoit que les différentes parties détachées. L'usage des partitions est indispensable pour composer. Il faut aussi que celui qui conduit un concert ait la partition sous les yeux pour voir si chacun suit sa partie; elle est même utile à l'accompagnement pour bien suivre l'harmonie, mais quant aux autres musiciens, on donne ordinairement à chacun sa partie séparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas. Il y a pourtant des cas où l'on joint dans une partie séparée d'autres parties en partition partielle, pour la commodité des exécutans.

Dans les parties vocales, on note ordinairement la basse con-

tinue en partition avec chaque partie récitante, soit pour éviter au chanteur la peine de compter ses pauses en suivant la basse, soit pour qu'il se puisse accompagner lui-même en répétant ou récitant sa partie. Les deux parties d'un duo chantant, se notent en partition dans chaque partie séparée, afin que chaque chanteur, ayant sous les yeux tout le dialogue, en saisisse mieux l'esprit, et s'accorde plus aisément avec sa contre-partie. Dans les parties instrumentales, on a soin, pour les récitatifs obligés, de noter toujours la partie chantante en partition avec celle de l'instrument, afin que dans ces alternatives de chant non mesuré et de symphonie mesurée, le symphoniste prenne juste le temps des ritournelles sans enjamber et sans retarder.

Une *partition* est encore chez les facteurs d'orgue et de clavecin ou de forté, une règle pour accorder l'instrument, en commençant par une corde ou un tuyau de chaque touche dans l'étendue d'une octave ou un peu plus, prise vers le milieu du clavier; et sur cette octave ou partition, l'on accorde, après, tout le reste. La partition bien faite, l'accord du reste est très-facile, puisqu'il n'est plus question que d'unissons et d'octaves pour achever d'accorder tout le clavier. On trouvera dans le *Dictionnaire de musique* de Rousseau, et ailleurs, la manière de former la partition.

Parvis; c'est le nom que l'on donne à une place devant une église; il est dérivé de *paradis* par le changement du D en V comme dans le mot *gladius*. Dans les anciens livres, ces places sont appelées *paradis*. C'est le nom que l'on donne dans de vieux livres, à la place qui est devant la cathédrale de Paris, et qu'on nomme aujourd'hui *Parvis Notre-Dame*. Ce nom venoit de ce qu'on regardoit ces places comme un symbole du *paradis terrestre*, par lequel il faut passer pour arriver au *paradis céleste*, signifié par l'église.

Pas, en terme de danse, se dit des différentes manières de conduire ses pieds en marchant, en sautant, en pirouettant. Le pas se prend, en général, pour une composition faite sur un air; ainsi on dit, il a fait un beau pas sur une telle chaconne, sur une telle gigue. Au propre, c'est un mouvement d'un pied d'un lieu dans un autre, ce qui se fait en cinq manières; quand on porte également les deux pieds ou en avant, ou en arrière, ou de côté. Il y a plusieurs espèces de pas, comme le pas de menuet, le pas de courante, de bourée, de gavotte, et nombre d'autres dont on peut voir les noms et la description dans l'*Encyclopédie* et dans le *Dictionnaire de Danse* de M. Campan. Au reste, tous ces différens pas ou mouvemens doivent être faits à propos, et les règles que l'on doit suivre sont fondées sur les cinq positions. Les pas sont les élémens dont le danseur compose la danse, comme l'orateur compose son discours d'une certaine quantité de phrases. Ils sont ou simples, ou composés de deux ou plusieurs pas simples; tel est, entr'autres, le pas de menuet, qui est composé de quatre pas simples.

Pour se faire une idée de la véritable théorie de la danse, il faut la considérer comme un mouvement qui, même par son mètre et son rhythme, indique une passion. (*Voyez* Rhythme.) Il faut, d'après cela, considérer le pas simple comme la mesure dans un morceau de musique, et tout ce qu'on peut dire sur la nature et l'effet de la mesure, on peut aussi le dire du pas simple, qui, comme la mesure, peut être sérieux, gai, noble, léger, etc. Le pas composé, tels que le pas de menuet, le pas de ga-

volte, etc., répond aux parties d'un air, à ses membres composés de deux, trois ou quatre mesures. Dans la danse, plusieurs pas composés, et dans le chant, un certain nombre de mesures, forment une période; et plusieurs périodes, forment une strophe. Cette ressemblance parfaite, qui existe entre la musique et la danse, sert beaucoup à se faire des idées justes sur la théorie du dernier de ces deux arts. Ce qui peut s'exprimer par la disposition métrique et rhythmique d'un morceau de musique, peut aussi s'exprimer par les pas simples et composés, par les cadences et périodes de la danse. En comparant ce qui a été écrit sur la musique et sur la danse, on peut remarquer que le langage technique du premier de ces deux arts est beaucoup plus étendu, a beaucoup plus de précision que celui de la danse. Dans la musique, une mesure peut se distinguer des autres d'une infinité de manières, et tout ce qui sert à indiquer cette différence, peut être figuré par des mots ou par des signes qui expriment de la manière la plus claire, jusqu'aux plus petits détails. On distingue non-seulement les mesures de deux, quatre, huit temps, et celles de trois, six, douze temps, etc., mais aussi chaque temps est occupé, soit par un seul ton, soit par plusieurs, ou bien un seul ton remplit plusieurs temps, etc. Dans la danse, au contraire, on est encore bien loin d'avoir la quantité suffisante de termes pour désigner tous les petits mouvemens dont est composé chaque pas simple, et ces différens pas n'ont pas encore toute la variété qui sert à distinguer une mesure de l'autre. Il n'y a que très-peu de pas simples aussi exactement caractérisés que les mesures; ce sont ceux qu'on appelle *pas mignardés*. Celui qui voudroit décrire et analyser une danse avec la même exactitude qu'on peut décrire et analyser un morceau de musique, seroit donc obligé d'inventer encore beaucoup de noms, et de distinguer beaucoup de petits mouvemens différens les uns des autres; car on devroit avoir, pour la danse, autant de pas simples différens les uns des autres, qu'il y a dans la musique de mesures distinctes.

Pasquin; on désigne, par ce nom, un groupe ou plutôt un torse de marbre blanc, qui est à Rome, à un coin du palais Orsini. Sandrart, dans son *Académie*, t. I, lit. i, en a donné une figure. Selon lui, on le regardoit comme une statue d'un lutteur, ou de Mars, ou d'un guerrier; d'autres l'ont pris pour un Alexandre. Selon Gresserus, dans son *Itinerarium*, Basil., 1624, in-8°., à la p. 229, le nom de *pasquin* ou *pasquino* donné à ce groupe, vient d'un cordonnier de Rome, fameux par ses railleries et ses épigrammes, dont la boutique étoit le rendez-vous d'un grand nombre de fainéans qui se divertissoient également à de pareilles railleries sur les passans et sur les affaires du temps. Après la mort de ce cordonnier on trouva, en creusant devant sa boutique, les fragmens d'une statue, mutilée de la moitié de ses membres; on l'exposa à la même place où on l'avoit découverte, auprès de la boutique de Pasquin, et le peuple lui donna le nom du mort. Depuis ce temps on y a souvent affiché des satyres, ou bien dans celles qu'on fit courir dans le public, on introduisoit Pasquin comme s'il en étoit l'auteur: de là, ces satyres ont reçu le nom de *pasquinades*. Mais pour revenir au groupe mutilé, connu sous le nom du *pasquin*, j'ajouterai que Le Bernin, selon Winckelmann, dans la préface à l'*Histoire de l'Art*, regardoit ce monument comme un des plus beaux ouvrages antiques. A ce sujet, M. de Ramdohr, dans son ouvrage sur les *Monumens de Rome*,

tom. III, pag. 568, dit que si Le Bernin a véritablement porté ce jugement, ce ne pouvoit être qu'une plaisanterie dans le goût de Pasquin sur la prédilection de Michel-Ange pour le célèbre torse du Belvédère. M. de Ramdohr, en convenant du mérite de ce reste de groupe, dit cependant qu'il est trop endommagé pour pouvoir en porter un jugement certain. Il pense que c'est la représentation d'un guerrier qui emporte du combat son camarade blessé. Selon M. Visconti, c'est Ménélas enlevant du champ de bataille le corps de Patrocle, tué par Hector. Il a développé cette opinion dans une lettre adressée à M. l'abbé Cancellieri, et qui a été publiée par ce dernier dans un ouvrage dans lequel il donne des notices curieuses sur la statue du Pasquin, et sur une autre appelée le *Marforio.*

Il y a encore à Florence deux autres groupes qui représentent le même sujet, Ménélas enlevant le corps de Patrocle; l'un est au palais Pitti, l'autre sur le Ponte Vecchio. Vers la fin du dix-huitième siècle, le peintre anglais, *Gavin* Hamilton, a trouvé, dans la villa Hadriani, à Tivoli, dans un lieu appelé *Pantanello*, une tête de Ménélas, qui appartenoit à un groupe entièrement semblable. Outre cette tête, on a sauvé quelques autres fragmens, parmi lesquels on remarque les épaules de Patrocle avec la blessure qu'Euphorbe lui avoit faite. La tête et ces fragmens étoient conservés au Musée du Vatican, et M. Visconti les a fait figurer dans le *Musée Pio-Clémentin*, tom. VI, pl. 18 et 19, p. 28. Les fragmens du corps de Patrocle y sont encore, mais la tête de Ménélas a été depuis apportée à Paris, et placée dans le Musée Napoléon, au n° 215. Le mouvement de cette tête est très-expressif. Le roi de Sparte, dit M. Visconti, semble appeler les Grecs à son secours pour soustraire aux Troyens vainqueurs, le corps du héros qu'il tient dans ses bras, et le rendre à la douleur d'Achille. Son casque est richement orné de bas-reliefs qui représentent le combat d'Hercule contre les Centaures. Peu de têtes antiques offrent un ensemble plus imposant et plus pittoresque.

Passacaille; espèce de chaconne dont le chant est plus tendre et le mouvement plus lent que dans les chaconnes ordinaires. Les passacailles d'Armide et d'Issé étoient célèbres dans l'ancien opéra français. La mesure de la passacaille est marquée $\frac{3}{4}$; la musique commence par le troisième quart.

Passage, se dit en peinture, de la lumière et des couleurs. *Passage de lumière* s'entend d'une ombre ou demi-teinte extrêmement légère, placée entre des masses de lumières, et qui, loin de les séparer, semblent les réunir; en servant comme de route à l'œil pour passer facilement de l'une à l'autre. *Passage de couleur* se dit de l'espace qui se trouve dans un tableau entre deux couleurs différentes, et qui, par degrés insensibles, participe autant de l'une que de l'autre. Il est à remarquer que *passage*, en ce cas, ne seroit que fonte de couleur, si ces couleurs qui le forment, n'étoient pas ce qu'on appelle de beaux tons. On ne se sert jamais du terme de passage sans l'épithète de beau; ainsi de beaux passages, en ce cas, signifient toujours fonte ou passage de beaux tons de couleur. *Passage de couleur* s'entend encore de celles qui restent distinctes, ne se perdant point ensemble par degrés insensibles, et qui, par leur accord, font passer l'œil de l'une à l'autre d'une manière agréable et satisfaisante. Il seroit difficile de rencontrer ailleurs que dans Van Dyck, le Titien, et quelques autres artistes vénitiens, des passages d'une grande excel-

lence. Ceux de Rubens, de Rembrandt sont à la vérité frais et bien différenciés, mais trop tranchés ; ceux du Guide, de l'Albane, et même du Corrège, si on en excepte le beau tableau de Rome, quoique très-fins dans leurs passages, perdent, par leur fonte, les différences des teintes de la peau.

PASSAGE; ornement dont on charge un trait de chant, pour l'ordinaire assez court ; il est composé de plusieurs notes ou diminutions qui se chantent ou se jouent très-légèrement. C'est ce que les Italiens appellent *passo* et *passagio*. Mais tout chanteur, en Italie, est obligé de savoir composer des *passi*, au lieu que la plupart des chanteurs français ne s'écartent jamais de la note, et ne font de passages que ceux qui sont écrits. *Voyez* BRODERIES.

PASSAGE; c'est, dans tout bâtiment, une allée différente du corridor, en ce qu'elle n'est pas si longue ; c'est un petit espace qui sert à dégager une chambre d'avec une autre.

PASSA-MEZE; sorte de danse sur un chant à l'italienne, qui servoit autrefois d'entrée aux basses danses. Elle consistoit à faire quelques tours par la salle, et à la traverser, d'où lui est venu ce nom italien *passa mezzo*, comme qui diroit, *passe par le milieu*. On a également appelé *passe-meze*, l'air propre à cette sorte de danse.

PASSE-PARTOUT, se dit, dans la gravure, d'une planche de bois ou de cuivre, sur laquelle on a gravé quelqu'ornement en forme de bordure, et dont le milieu est vide, pour recevoir une autre planche gravée, à laquelle il sert de cadre.

PASSE-PIÉ; espèce de danse fort commune qui nous vient de la Bretagne, et dont le caractère est une gaîté noble. La mesure de l'air est triple, se marque à $\frac{3}{8}$, et se bat à un temps. Le passe-pié admet la syncope, et le menuet ne l'admet point. Les mesures de chaque reprise y doivent entrer de même en nombre pair ; mais l'air, au lieu de commencer sur le frappé de la mesure, doit, dans chaque reprise, commencer sur la croche qui le précède. Brossard met le passe-pié au nombre des menuets, et le définit menuet dont le mouvement est plus vîte et fort gai. Quelquefois le morceau principal est suivi d'un mineur qu'on appelle *passe-pié mineur ;* on reprend ensuite la première partie, qui, pour la distinguer, est appelée *passe-pié majeur.*

PASSIONNÉ. *Voy.* PATHÉTIQUE.

PASSIONS; on désigne par ce mot toutes les affections de l'ame. Ainsi, le mot *passion* est synonyme de sentiment, de sensation, et l'ame ne cesse d'être passionnée que lorsqu'elle cesse de sentir. On a mal-à-propos critiqué Le Brun d'avoir mis au nombre des passions la tranquillité. L'ame tranquille est dans un état de passion, lorsqu'elle a la conscience du calme qu'elle éprouve. Tout ce qui cause à l'ame quelque passion, communique au visage une forme caractéristique. Cette forme est relative à l'altération des muscles, qui se renflent et se rétrécissent, s'irritent ou se relâchent, suivant la quantité d'esprits animaux qu'ils reçoivent. Les différentes passions peuvent se rapporter à quatre espèces principales : passions tranquilles, passions agréables, passions tristes et douloureuses, passions violentes et terribles. Dans les premières, qui sont formées par de douces impressions, les parties du visage restent dans leur assiette naturelle, et ne souffrent aucune altération ; tout doit annoncer la paix dont l'ame jouit. C'est dans les yeux, et particulièrement dans les divers mouvemens des sourcils, que les passions se caractérisent, et qu'elles paroissent d'une manière plus sensible. Le

mouvement qui élève les sourcils sans violence, exprime les passions les plus douces; celui qui les incline forcément représente les plus féroces. Dans les passions tranquilles, telles que l'admiration, le desir, l'espérance, qui agissent plus sur le cœur que sur le corps, les muscles ne sont agités d'aucune affection vive; il se fait cependant quelque légère irritation sur les parties du visage. Dans l'admiration, par exemple, l'œil est un peu plus ouvert qu'à l'ordinaire; la prunelle est fixée sur l'objet qui cause ce noble sentiment; le sourcil est un peu plus élevé, mais les côtés en sont parallèles, et la bouche légèrement entr'ouverte, ne perd rien des graces que la nature lui a données. Cette passion ne change presque rien au reste du visage. L'ame est-elle affectée de sentimens agréables qui lui causent une émotion extérieure et sensible, tels que le plaisir et la joie? les mouvemens des muscles sont un peu plus vifs, et les formes du visage beaucoup plus ressenties. Le front est légèrement ridé, parce que les muscles frontaux s'élèvent vers la partie supérieure de la tête où est leur origine. L'œil sensiblement ouvert laisse voir toute la prunelle tournée vers l'objet qui l'occupe; la bouche ouverte à demi, élève ses coins du côté des joues, et semble rendre compte du plaisir qui l'occupe. Le rire succède-t-il au plaisir et à la joie? veut-on retracer Démocrite? ses yeux sont presqu'à demi fermés; les sourcils, élevés vers le milieu, se rapprochent de la racine du nez; la bouche, entr'ouverte et agrandie, laisse appercevoir une partie des dents; ses coins, retirés du côté des oreilles, se relèvent suivant le mouvement des joues, qui paroissent s'enfler et surmonter les yeux, à côté desquels elles forment des plis très-sensibles. Dans ces sortes de passions agréables, toutes les parties du visage s'accordent dans leurs divers mouvemens, et concourent au même objet; au lieu que dans les passions douloureuses et violentes, les muscles semblent être en contradiction pour mieux exprimer le désordre où l'ame se trouve plongée.

Si la douleur ou la sensibilité vont jusqu'aux larmes, s'il s'agit d'exprimer sous des traits frappans la misanthropie d'Héraclite, ou les tendres adieux d'Andromaque et d'Hector, alors les pleurs se mêlent à la tristesse, les sourcils se compriment sur le milieu du front; les yeux presque fermés et abaissés du côté des joues, contribuent au gonflement des narines, de tous les muscles et de toutes les veines du front. La bouche abaisse ses côtés, et forme des plis dans la partie inférieure des joues. La lèvre de dessous paroît renversée et presse celle de dessus. Veut-on caractériser la colère d'Achille ou le désespoir d'Athalie? que leur front soit extrêmement uni à l'endroit de ses éminences osseuses, et qu'il soit froncé par des plis qui se forment du haut en bas dans les autres parties où les muscles sont en contraction; que les sourcils abaissés dans leur milieu, se relèvent en pointe du côté de leur racine; qu'ils s'y pressent l'un l'autre, et y forment des plis de chair qui s'unissent à ceux du front. Dans ce caractère, la prunelle égarée, étincelante, sera cachée en partie sous les paupières enflées, et comprimées par les sourcils; les narines, plus ouvertes qu'à l'ordinaire, s'élèveront d'une manière sensible, tandis que le bout du nez, agissant contradictoirement avec elles, paroîtra se porter en bas. Les muscles, les tendons, les veines du visage se gonfleront à l'excès; la bouche sera moins ouverte par le milieu que par les côtés, qui s'élargiront carrément; la lèvre supérieure sera

plus grosse et plus renversée que l'inférieure. Tels sont les traits qui caractérisent le corps des principales passions. Voyons ce qui doit en rendre l'esprit. Ce n'est qu'à l'aide d'un sentiment délicat qu'on peut saisir, d'après le naturel, les diverses nuances de chaleur ou de lividité dans la couleur, de légèreté ou de vigueur dans les lumières, dans les ombres, et la finesse ou la fierté dans les couleurs que la passion occasionne. Le même principe qui pousse les esprits dans les muscles, porte aussi dans les veines un plus grand volume de sang. Toute partie qui souffre une pareille irritation, en devient plus colorée; par la raison du contraire, celle d'où le sang se retire pour se porter au cœur, en devient plus livide. De la combinaison de ces deux nuances, résulte l'ame de l'expression. S'agit-il d'un mouvement de tristesse, où le sang se concentre au fond du cœur? une lividité générale se répand sur la physionomie de Didon expirante, ou d'Artémise buvant les cendres de Mausole; leurs lèvres sont dépouillées de leur incarnat, leurs joues pâlissent, leurs yeux seuls noyés de pleurs, se ressentent de cette rougeur qu'occasionne l'irritation des glandes lacrymales; la nature affaissée, paroît dans un anéantissement, dans un dérangement total; la couleur se porte où elle n'a pas coutume d'être; elle abandonne les parties qu'elle a coutume d'embellir; dans les situations violentes, une chaleur enflammée domine dans presque toutes les parties, et s'élève jusque dans le blanc des yeux; tandis que les parties supérieures deviennent plus sanguines, et que les inférieures conservent un ton de lividité, celles du milieu prennent une teinte roussâtre qui tient de la nuance des deux autres. Une passion forte, et qui se fait violence, répand sur tous les traits une pâleur générale; le visage n'est coloré que par les teintes verdâtres d'une bile extravasée qui, se mêlant aux tons des parties arrosées d'une petite quantité de sang, portent dans les yeux une pâleur jaunâtre, qui peint énergiquement la jalousie et la terreur. Dans les affections douces, la fraîcheur des teintes ne souffre presqu'aucune altération; il est même des nuances qui en deviennent plus éclatantes. La pudeur d'une vestale colore ses joues et son front d'un vif incarnat, et si les lèvres pâlissent, ce n'est que pour rendre le ton général plus vermeil. Le desir, l'espérance, répandent plus de vivacité dans les yeux; le crystal de la lymphe en devient plus net, et le visage entier se couvre d'une teinte plus animée. Telles sont les couleurs qu'impriment successivement sur le front de Suzanne, insultée et calomniée, les divers mouvemens qu'éprouve son innocence. Par ces images, on sent avec quelle énergie les différentes modifications du coloris prêtent d'esprit et d'ame aux passions. Qu'on joigne à ces nuances celles du clair-obscur, il faut ménager des lumières douces, des ombres tendres aux expressions agréables; y répandre des demi-teintes suaves, des beaux reflets, et les enrichir d'un moelleux convenable à la situation d'un cœur heureux, d'un esprit satisfait. Renaud et Armide, Acis et Galathée, Vénus et Adonis seront peints dans ce goût. On portera, au contraire, la vigueur des bruns et le piquant des clairs sur cette physionomie qui présente le caractère de la férocité et de la rage: telle est la barbare Médée, tel est le furieux Ajax. Que des lumières aiguës pétillent sur les convexités de leur front, qu'une masse obscure couvre l'enchâssement de leurs yeux, que ces ombres fières, contribuant à faire sail-

lir les parties de leur tête, en articulent carrément les os et en prononcent les principaux muscles; ces exagérations raisonnées retraceront la violence des caractères, et les convulsions du cœur qui en est affecté. Mais une touche délicate et légère donnera un caractère propre à cette jeune beauté. Conduite avec intelligence, elle sera large, hardie dans les masses de cheveux, dans tous les ornemens de la coiffure; fine et spirituelle au coin des yeux; ressentie, vigoureuse à l'endroit du nez; douce et gracieuse aux coins de la bouche. Il est donc cinq moyens essentiels qui concourent à l'expression d'une tête : le bel ensemble, les divers traits que la passion imprime sur le visage, les variétés des tons qu'elle y jette, les nuances de lumières et d'ombres qu'on doit y porter, enfin la convenance des touches dont il faut l'assaisonner. Ces deux derniers moyens, ainsi que le premier, dédommagent la sculpture des ressources du coloris qu'elle n'a pas. Le saillant réel des objets, la fierté des touches qui entrent physiquement dans l'argile, sont les équivalens de la couleur locale; leurs effets ne sont pas moins énergiques. Est-il un tableau qui peigne une expression plus vivement que le marbre du Laocoon? Mais en travaillant à l'expression, on doit éviter de tomber dans le vice des grimaces, qui ne sont que des exagérations maniérées. On affoibliroit le caractère d'une passion, si l'on adoucissoit les traits, les teintes, les touches dans les endroits où les muscles sont en contraction : là, on ne risque rien de porter d'une main hardie des travaux, des effets judicieusement ressentis; il faut, au contraire, passer légèrement les détails et les accidens de lumière, affecter même de ne pas les traiter d'un style aussi prononcé dans les parties qui sont moins intéressées à l'action. De cet adroit ménagement, résultent l'énergie sans dureté, le caractère sans manière, et l'expression sans grimace. De sérieuses réflexions sur les belles têtes connues sous les noms de Sénèque, d'Alexandre mourant, de Cléopâtre, d'Arrie, de Niobé, etc.; quelques observations sur les mouvemens de la nature, telle qu'on la rencontre fortuitement dans la société, seront, à cet égard, d'un très-grand secours pour l'artiste. Qu'il n'oublie jamais que tous ces mouvemens terribles ou agréables, violens ou légers, doivent être naturels, et traités relativement à l'âge, à l'état, au sexe et à la dignité du personnage. Ces nuances, que l'art varie suivant la nature des situations et le caractère des hommes qui s'y trouvent, sont le chef-d'œuvre du discernement, de l'intelligence et du goût; elles ont été l'objet de l'attention et des recherches des Poussin, des Le Brun, des Coypel, des Girardon, des Pujet, des Coysevox, des Coustou, etc.; elles sont d'une importance extrême pour arriver au degré d'excellence où les grands maîtres ont porté la science de l'expression.

Les modernes se sont bien éloignés de la pratique des artistes grecs dans la représentation des passions. Les anciens n'eurent jamais d'autre vue que de ménager la beauté. Ils auroient craint de choquer la décence, en ne donnant pas à leurs figures une action calme et tranquille. Ils prêtoient bien à certaines figures cet air de légèreté par lequel elles semblent moins marcher sur la terre que planer dans les cieux; mais ils ne leur auroient pas donné cette marche précipitée qui suppose un effort, qui détruit la noblesse extérieure, et qu'ils regardoient comme immodeste et rustique. Les anciens ne donnoient de mouvemens forcés qu'à des esclaves. L'extérieur même de leurs

figures dansantes n'étoit point altéré, et avoit quelque chose d'agréable. C'est la remarque de Winckelmann, qui pense que les mouvemens de l'art eurent de l'influence sur le maintien des danseuses, qu'elles cherchèrent à imiter les graces naissantes dont ils leur offroient le modèle, et qu'elles s'imposèrent une bienséance qu'ils avoient consacrée. Les figures de Bacchantes étoient seules exceptées de cette loi. Le calme est religieusement observé dans la représentation des dieux, et même des dieux subalternes. D'après ces mêmes idées de bienséance, les anciens, selon Winckelmann, ne figuroient aucune divinité, d'un âge fait et grave, avec les jambes croisées. (*V.* JAMBE.) Les anciens représentoient, dans les personnages héroïques, les passions réprimées par le courage et la sagesse. Quand on ne connoîtroit de toute l'antiquité que les *Apophthegmes* de PLUTARQUE, on devroit savoir que c'est un contresens de représenter les anciens se livrant à la fougue et aux désordres des impressions de l'ame, même dans les crises les plus violentes de la nature. Xénophon continuant son sacrifice lorsqu'il vient d'apprendre la mort de son fils, doit-il être représenté dans l'abandon de la douleur? Quand un homme grave, mais souffrant, ne pouvoit résister au choc des affections violentes, il se couvroit le visage; il auroit cru manquer à la décence et à lui-même en montrant son front dégradé par la douleur. Ces règles de bienséance, vraisemblablement introduites par la philosophie, ne paroissent pas avoir été connues du temps d'Homère. Cependant Winckelmann semble croire que les artistes s'astreignoient à les observer même dans ceux de leurs ouvrages qui se rapportoient à ces temps reculés, où des loix de convention ne contrarioient pas encore les loix de la nature. Il donne, pour exemples favorables à son principe, deux célèbres monumens de l'antiquité, dont l'un offre l'image de la plus grande terreur, et l'autre de la plus grande souffrance, la Niobé et le Laocoon. Les filles de Niobé sont représentées dans cet engourdissement des sens qui ravit à l'ame jusqu'à la faculté de penser, et que cause la présence d'une mort inévitable. La mère touche à ce moment où la fable suppose qu'elle fut changée en pierre, c'est-à-dire, au moment où elle fut frappée de cette stupeur qui ressemble à la privation du sentiment. Cette suppression de sentiment et de pensée altère peu les traits de la physionomie, et permettoit à l'artiste d'imprimer à son monument le caractère de la plus haute beauté. Laocoon est l'image de la plus grande douleur qui puisse agir sur les muscles, les nerfs et les veines. Le sang en effervescence par la morsure des serpens, se porte avec rapidité aux viscères, et toutes les parties du corps, en contention, expriment les plus cruelles souffrances, artifice par lequel le statuaire a mis en jeu tous les ressorts de la nature, et a fait connoître toute l'étendue de son savoir. Mais dans la convulsion de ces affreux tourmens, on voit paroître l'ame ferme d'un grand homme qui lutte contre ses maux, et qui veut réprimer l'excès de la douleur. Winckelmann remarque aussi que les poètes représentent Philoctète faisant retentir Lemnos de cris et de sanglots; mais que les artistes nous l'offrent dans un état de douleur concentrée, tel qu'on le voit dans les marbres et sur les pierres gravées. Le célèbre peintre Timomaque n'avoit pas représenté Ajax au moment de ses fureurs, lorsqu'il égorge un bélier qu'il prend pour le chef des Grecs; mais il avoit choisi l'instant où le héros, dans

ce tranquille désespoir qui ressemble à l'apathie, réfléchit sur son erreur. C'est encore ainsi qu'il est figuré sur la table iliaque, au Capitole, et sur plusieurs pierres gravées. Une seule pâte antique le représente tuant un bélier. Il ne faut cependant pas, avec Winckelmann, trop applaudir aux anciens, qui, par un desir excessif de ménager la beauté, ont quelquefois altéré la vérité, comme lorsqu'ils ont représenté la décrépite Hécube à peine sur le retour de l'âge, et que, dans d'autres ouvrages, ils ont fait les mères aussi jeunes que les filles; mais on leur applaudira d'avoir banni des monumens publics les expressions grimaçantes. On ne louera point le Guide de ce que, dans le massacre des Innocens, il s'est permis à peine d'altérer la sérénité sur le front de leurs mères; mais on blâmera les artistes qui ont représenté ces femmes infortunées non moins hideuses, non moins furieuses que les bourreaux de leurs enfans. Le principe des anciens étoit de représenter beaucoup avec peu, comme celui d'un grand nombre de modernes semble avoir été de représenter peu avec beaucoup, et de se jeter par conséquent dans l'exagération. Winckelmann compare leurs efforts à ceux des comiques qui, sur les vastes théâtres de l'antiquité, exagéroient les gestes et outroient la vérité pour être remarqués des spectateurs assis aux derniers rangs. L'expression que les modernes donnent à leurs figures, est, selon lui, celle que les anciens donnoient à leurs masques, qui devoient produire leur effet dans un grand éloignement.

Passoire. Je désigne ici, par ce mot, l'ustensile ou instrument que les anciens employoient pour passer le vin, et qu'ils appeloient *colum vinarium*. On a prétendu que les vins des anciens étant moins bien travaillés et plus épais que les nôtres, avoient besoin d'être passés. A dix lieues de Capoue, près d'un endroit appelé *Trebbia*, M. Hamilton fit ouvrir plusieurs tombeaux. On trouva, entr'autres choses, auprès d'un squelette, un *colum vinarium* de bronze. C'étoit une espèce de jatte profonde, percée de plusieurs trous en forme de tamis, et garnie d'un manche. Cette jatte s'adaptoit à une soucoupe sans trous, destinée sans doute à recevoir le vin. Les anciens se servoient encore d'une autre passoire, *colum nivarium*, propre à épurer la neige qu'ils mettoient dans leur boisson pour la rafraîchir. Les riches avoient pour cet objet des *colum* d'argent; mais les citoyens moins aisés se servoient d'une petite chausse de lin ou d'un tamis: c'est du moins ce que nous apprend une épigramme de Martial. On en faisoit aussi d'un jonc très-fin. Cependant on a mal-à-propos, peut-être, distingué ces deux espèces de *colum*, qui n'étoient que la même chose, et qui servoient tout à-la-fois à passer le vin trop épais en sortant du pressoir, et à épurer la boisson mêlée de neige. Il y a même des antiquaires qui ne parlent que du *colum vinarium*. Ce qui semble, au reste, confirmer cette opinion, c'est la difficulté de décider si les deux *colum* trouvés à Herculanum ont servi à passer le vin ou la neige. Ces instrumens sont d'un métal blanc, et travaillés avec élégance; chacun est formé de deux plats ronds et profonds, du diamètre de quatre pouces, garnis d'un manche aplati. Les deux plats sont faits de façon que l'un entre parfaitement dans l'autre, et les manches se joignent si bien, qu'étant réunis, le tout ne paroît faire qu'un seul vaisseau. La partie supérieure est percée d'une manière particulière; et c'étoit toujours sur ce premier vase qu'on versoit le vin, qui couloit dans le vase in-

férieur, d'où on le tiroit pour en remplir ensuite les coupes.

PASTAS; nom d'un des vestibules du GYNÆCÉE. (*Voy.* ce mot.) Selon SAUMAISE, dans ses *Notes* sur SOLIN, on donnoit aussi ce nom à un tapis brodé, qu'on suspendoit devant les ouvertures des chambres dans l'intérieur des maisons.

PASTE, PATE; on appelle ainsi l'empreinte en verre d'une pierre gravée; on emploie pour cela des verres colorés pour imiter l'apparence de la pierre. Dès la plus haute antiquité, les Ægyptiens faisoient des émaux et des verres colorés. Sidon, ville de la Phœnicie, étoit très-renommée pour ce genre de travail, et on nommoit ces pierres fausses ou imitées *gemmæ vitreæ*. PLINE en fait mention dans son *Histoire naturelle*, et SÉNÈQUE dans sa quatre-vingt-dixième *Lettre*. Pline indique les caractères au moyen desquels on peut les distinguer des pierres véritables. Il nous reste encore beaucoup de ces imitations antiques, en verre de pierres gravées; c'est ce qu'on appelle des *pastes antiques*. On en trouve souvent dans les tombeaux, avec les vases grecs, improprement appelés étrusques; ces pastes sont bleues, vertes, blanches ou grises. Un peintre milanais, *Franç.* VICECOMITE, a restitué cet art vers la fin du quinzième siècle. MATTHÆUS, dans son ouvrage *de Inventoribus*, pag. 38, l'attribue cependant à un certain Angelus Barroellus. Alb. Neri et Kunkel ayant trouvé le secret de donner au verre la couleur des gemmes, ont porté cet art à un plus haut degré de perfection. C'est encore Neri qui est l'auteur de l'expression *paste*, dans cette signification. HOMBERG, par l'ordre du régent, a beaucoup perfectionné l'art de faire des pastes, et il en a publié les procédés dans un *Mémoire* intitulé : *Manière de copier sur le verre les pierres gravées;* il est inséré dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences*, année 1712. Dans la préface au Traité de VETTORI, *de Septem dormientibus;* Rom., 1741, on trouve une instruction sur la manière de faire des pastes, avec un catalogue d'artistes. Dans le premier volume du Traité des *Pierres gravées* de MARIETTE; Paris, 1750, on trouve, à la pag. 209, des observations sur les pierres gravées factices, et la manière de les faire. Clachant, Dehn, Reifenstein, Lippert et Tassie ont, depuis, porté cet art très-loin. *V.* l'art. EMPREINTE.

PASTEL; on nomme ainsi une plante qui sert pour en retirer une belle couleur bleue qu'on pourroit peut-être rendre aussi belle que l'indigo. On l'appelle aussi la *gaude*. Son vrai nom botanique est *isatis tinctoria*. L'*Encyclopédie Méthodique*, tome VI, article MÉCANIQUE, pag. 61, contient une notice sur l'art de récolter et de préparer le pastel; et dans la partie des *Arts et Métiers* de l'*Encyclopédie Méthodique*, tom. III, pag. 649, on trouve la manière dont se fait, aux environs d'Alby, le pastel qui nous vient par balles du ci-devant Languedoc. (*Voyez* GUÈDE, ISATIS.) *Voyez* aussi le premier vol. des *Annales du Musée*, par LANDON; p. 25.

PASTEL (PEINTURE AU); c'est une peinture où les crayons font l'office des pinceaux. Le mot *pastel*, dérivé du latin *pastillus*, et de l'italien *pastello*, vient de ce que les crayons dont on se sert sont faits avec des pâtes de différentes couleurs. Pendant que la pâte est molle, on donne à ces espèces de crayons la forme de petits rouleaux aisés à manier. C'est, de toutes les manières de peindre, celle qui passe pour la plus facile et la plus commode, en ce qu'elle se quitte, se reprend, se retouche, et se finit quand on veut. La peinture au pastel tient, pour ainsi dire, le mi-

lieu entre le dessin et la peinture au pinceau. Lorsque dans cette peinture on a besoin de couleurs rompues et fondues ensemble, on produit leur dégradation en frottant avec le doigt les traits placés l'un à côté de l'autre. Lorsque la peinture au pastel est terminée, on ne s'apperçoit plus qu'elle a été faite par des traits. Elle est supérieure à la peinture à l'huile pour la vivacité, la fraîcheur, l'éclat du coloris; et par son velouté elle imite la nature mieux que toute autre peinture. Elle a en outre l'avantage de n'être point sujette à ces reflets de lumière qui ne permettent de voir la beauté d'un tableau que sous un certain point de vue. Si cette peinture avoit autant de durée et de solidité que la peinture à l'huile, elle mériteroit sans doute la préférence; mais elle a le désagrément de se détruire par le moindre frottement. Au bout de quelques années, on voit souvent les peintures au pastel périr, parce que la poussière de cette couleur se détache ou se moisit, sur-tout si l'on n'apporte pas tous les soins possibles pour les garantir de l'humidité et de la trop grande ardeur du soleil. C'est pourquoi on les couvre toujours d'une glace transparente qui leur sert de vernis, et qui adoucit et lie en quelque sorte toutes les couleurs. Le fond ordinaire sur lequel on peint en pastel est un papier dont la couleur tire sur le roux; pour s'en servir plus commodément, il faut le coller sur un ais de bois léger. On emploie sur-tout la peinture au pastel pour faire des portraits.

On ignore à qui est dûe l'invention de ce genre de peinture; les uns l'attribue à THIELE, né à Erfort en 1685, et mort en 1752; et d'autres à mademoiselle HEID, née à Dantzick en 1688, et morte en 1753. Le célèbre LA TOUR s'est acquis une grande réputation par ses pastels. On possède aussi de très-beaux portraits au pastel, faits par LIOTARD, appelé quelquefois le *Peintre turc*. Un peintre anglais, nommé RUSSEL, s'est aussi distingué dans la peinture en pastel. Dans la Galerie de Dresde, il y a un cabinet particulier consacré aux peintures au pastel; la plupart sont du célèbre ROSALBA. Dans cette collection, se trouve aussi le portrait du célèbre *Antoine-Raphaël* MENGS, peint par lui-même dans sa jeunesse; il se distingue d'une manière très-favorable des autres morceaux de cette collection; on croiroit voir une tête de Raphaël. LA TOUR et LORIOT ont beaucoup contribué à la perfection de la peinture au pastel, en publiant le moyen de le fixer. *Voyez* le *Journal Encyclopédique* du premier octobre 1780. Ce moyen consiste à préparer une mixtion composée d'une chopine d'eau bien pure ou de kirschwasser, ce qui vaut mieux, dans laquelle on fait dissoudre environ deux gros de bonne colle de poisson coupée en petits morceaux; on fait bouillir l'eau au bain-marie, jusqu'à dissolution de la colle, et on la passe dans un linge. Quand on veut s'en servir pour fixer le pastel, on ajoute le double de bon esprit-de-vin à la quantité d'eau gommée qu'on emploie. On place le tableau verticalement, un peu incliné; on trempe les crins d'une petite vergette dans la mixtion; et la tenant à environ dix pouces du tableau, on promène dessus, et toujours dans le même sens, une petite baguette de fer recourbée par une des extrémités; il en résulte une espèce de vapeur qu'on promène sur toutes les parties du tableau; on le laisse ensuite sécher, et on recommence plusieurs fois si on le croit nécessaire. Par ce moyen, le pastel est fixé; mais il doit toujours être mis sous glace, si on veut lui conserver ce beau velouté qui fait une partie de son mérite. Par ce

moyen on fixe aussi les dessins. Dans le *Journal de* Pain de La Blancherie, 1782, page 124, on trouve le détail de ce procédé, tel qu'il a été inscrit sur les registres de l'Académie de Peinture en 1780. Plusieurs autres procédés sont encore indiqués dans le *Dictionnaire de l'Industrie*, tom. v, pag. 61. Un peintre allemand, M. Reifenstein, est parvenu à donner de la solidité aux crayons de pastel, qui sont naturellement si tendres, et à peindre d'une nouvelle manière, qu'il appelle le *pastel en cire*. Il réduit les couleurs en une poudre très-fine; il y mêle de la cire fondue avec un peu de graisse de cerf, et il broye bien le tout dans un petit vase exposé à un feu doux. Lorsque ce mélange est presque refroidi, on le coupe par morceaux, qu'on met sur du papier gris, qui absorbe la plus grande humidité; on façonne les crayons, et on les jette dans de l'eau froide pour leur donner de la consistance. Avec ces crayons solides, il peint sur une toile, qu'il prépare en la recouvrant d'une couche d'huile qu'il saupoudre sur toute sa surface avec du verre réduit en poudre, passée à travers un tamis pour l'obtenir de la plus grande finesse. Le peintre Bachelier a trouvé le moyen de préparer deux sortes de pastels; les uns tendres et mous, s'étendent sous le doigt, et peuvent ensuite se fixer en exposant le tableau à la chaleur d'un réchaud de feu; les autres sont durs comme des crayons de sanguine.

On peut consulter sur la peinture au pastel : *Practische Anweisung zur Pastelmalerey* (Instruction-pratique sur la peinture au pastel), par *G. Chrét.* Gunther; Nuremberg, 1762, in-4°.; 1792, in-4°. — Dans le *Traité de la Peinture en miniature*, à La Haye, 1708, in-12, il y a aussi une instruction en vingt paragraphes, sur la composition des crayons de pastel. — On peut encore consulter le douzième chap. des *Elémens de Peinture-pratique*, par De Piles; Amst. 1766, in-12. — *Elements of painting with crayons*, by J. Russel; Lond. 1772, in-4°. — *Traité de la Peinture en pastel, du secret d'en composer les crayons et des moyens de les fixer, avec l'indication d'un grand nombre de substances propres à la peinture à l'huile*, par M. P. R. de C.; Paris, 1789, in-12. — *Sur l'Art de peindre en pastel à la cire*, Mémoire inséré dans le *Journal Etranger*, février, 1757. — Le graveur français, *L.* Bonnet, désignoit une nouvelle manière de graver, sous le nom de *pastel en gravure*, et il fit imprimer en 1769, un Mémoire in-8°., sous le titre : le *Pastel en gravure, composé de huit épreuves, qui indiquent les différens degrés.*

Pasteur (Bon); c'est le nom qu'on donne à une figure allégorique qui porte un agneau sur ses épaules. Les premiers chrétiens sur-tout représentoient ainsi Jésus ou le Christ. Cette représentation du Bon-Pasteur ramenant sur ses épaules sa brebis égarée, passoit pour le symbole de la rédemption ou de la résurrection. Buonarroti, dans ses *Osservazioni sopra frammenti di vasi di vetro*, en a donné plusieurs dessins, pl. 1, n° 3; pl. 4 et pl. 5, n° 1. Le Bon-Pasteur paroît ordinairement vêtu d'une tunique retroussée; il porte quelquefois une baguette ou le *pedum*; quelquefois encore on voit près de lui la syrinx. Tous ces différens accessoires sont également allégoriques.

Pastiches, du mot italien *pasticcio*, qui signifie pâté. On donne ce nom à des tableaux qui ne sont ni originaux ni copies, mais qui sont composés de différentes parties prises dans d'autres tableaux. On a étendu la signification de ce mot à des ouvrages qui sont faits

dans le goût et la manière d'un autre peintre. David Teniers avoit un talent particulier pour contrefaire les Bassan. David Teniers le jeune, son fils, imitoit parfaitement les maîtres d'Italie et ceux de Flandre. Il a fait des pastiches qu'on prendroit pour des originaux de Rubens. Luc Giordano, peintre napolitain, étoit, après Teniers, un des plus grands faiseurs de pastiches. Boullogne saisissoit à merveille la manière du Guide. Il fit un excellent tableau dans le goût de ce maître, que Monsieur, frère de Louis XIV, acheta chèrement, sur la décision de Mignard, pour un ouvrage du peintre italien. Tous ces différens faussaires en peinture ont composé des pastiches avec un tel art, qu'ils ont abusé les plus habiles. Mais pour démêler l'artifice de ces sortes d'ouvrages, il faut les comparer attentivement avec leurs modèles ou originaux, et examiner le goût du dessin, celui du coloris, et le caractère du pinceau. Il est rare qu'un artiste qui sort de son genre, ne laisse pas échapper quelques traits qui le décèlent.

Ce mot s'applique aussi à la musique. On appelle une *pastiche* une pièce composée de plusieurs morceaux de différens maîtres. *Voyez* CENTON.

PASTOPHORES; prêtres d'un ordre inférieur chez les Ægyptiens. Leurs fonctions sont indiquées par leur nom même, dérivé de deux mots grecs qui signifient *porte-reliques*. Et en effet, d'après le témoignage des auteurs anciens et modernes, il paroît qu'aux fêtes solennelles, ces prêtres portoient les statues des dieux. SCHMIDT infère de-là qu'il ne faut pas les confondre avec les prêtres qui portoient d'autres objets consacrés au culte religieux. On sait que les Ægyptiens plaçoient quelquefois sur des chars, mais plus ordinairement dans des navires, les images des dieux principaux. Pococke parle de deux monumens tirés des ruines de Thèbes, sur l'un desquels on voyoit douze pastophores, soutenant sur leurs épaules un navire, au milieu duquel étoit une petite chapelle fermée; sur l'autre, huit prêtres semblables portoient également un navire, où un dieu, sous la figure humaine, paroissoit assis dans une espèce de châsse. On regrette que ce voyageur ne les ait cités que de mémoire, et qu'il ait négligé d'en donner les figures. Quelquefois aussi les pastophores portoient dans leurs mains les simulacres des divinités. CAYLUS, *Recueil d'Antiquit.*, t. VI, pl. 13, a publié le dessin d'un prêtre portant le simulacre d'une divinité, enfermé dans un petit tabernacle. Quelques-uns ont prétendu que les pastophores étoient ainsi nommés par les Grecs, à cause de leurs longs manteaux, ou du lit de Vénus qu'ils portoient dans certaines cérémonies, ou du voile qui couvroit les divinités, et qu'ils levoient pour les exposer aux regards du peuple. Schmidt, que j'ai dejà cité, ne paroît pas avoir accueilli cette opinion; mais il réfute expressément celle des écrivains qui ont avancé que les pastophores étoient uniquement des prêtres médecins, destinés à soulager les malades, d'après les préceptes consignés dans les livres sacrés, dont ils avoient la garde. On lira volontiers le paragraphe où il est question des pastophores, dans l'excellent ouvrage intitulé: *Frid. Sam. de* SCHMIDT, *etc. Dissertatio de sacerdotibus et sacrificiis Ægyptiorum;* Tubingæ, 1768, in-8°.

PASTORALE; petite pièce de musique destinée à la danse, et qui a quelque ressemblance avec celle qu'on appelle MUSETTE (*Voy.* ce mot). Elle est à deux temps, mais d'un mouvement plus modéré. Les

Italiens font des pastorales dont la mesure est à $\frac{6}{8}$, et qui ressemblent parfaitement à la musette. On donne aussi le nom de *pastorale* à d'autres pièces de musique, faites sur des paroles relatives à l'état pastoral, ou un chant qui imite celui des bergers, et qui en a la douceur, la tendresse et le naturel.

On appelle encore *pastorale*, un petit opéra champêtre dont les personnages sont des bergers. Le sujet est une action agréable, galante, accompagnée de solennités, et tirée du monde pastoral imaginaire; et de l'âge d'or de la fable. Le poète doit rester dans le caractère du poëme pastoral ou de l'églogue; et la musique doit être assortie à la simplicité de goût et de mœurs qu'on suppose aux bergers. Les pastorales sont peu en usage; il peut en effet être plus facile de trouver un compositeur qui ait le courage d'entreprendre un grand opéra, qu'une pastorale, et la noble simplicité de la musique devient de jour en jour plus rare sur la scène lyrique.

Pastorelle; air italien dans le genre pastoral. Les airs français, appelés *pastorales*, sont ordinairement à deux temps, et dans le caractère de la musette. Les pastorelles italiennes ont plus d'accent, plus de grace, autant de douceur et moins de fadeur; leur mesure est toujours le six-huit.

Pataïques; figures que les Phœniciens plaçoient à la proue de leurs vaisseaux. Hérodote les fait ressembler à des pygmées. Cet auteur est le seul qui en ait parlé; il ne leur donne pas même le nom de dieux, ce qui fait croire à M. Larcher que les pataïques n'en étoient pas; il se fonde d'ailleurs sur ce que les anciens ne mettoient qu'à la poupe les dieux tutélaires des vaisseaux, et jamais à la proue; cette dernière place étoit destinée seulement à des figures d'animaux qui donnoient le nom au navire. C'est le sentiment de Selden et de Morin. Stanley croyoit cependant qu'on plaçoit indifféremment les dieux tutélaires à la poupe ou à la proue. Au reste, Scaliger dérive ce mot de l'hébreu, *patach*, graver; et Bochart, de *batach*, avoir confiance: étymologies qui conviennent assez bien l'une et l'autre à l'usage que faisoient les Phœniciens, et après eux les Grecs, des pataïques; Morin en trouve au contraire l'origine dans *pithekos*, singe; à cause de sa conformité avec *pataikos*. Ce qui lui suggère cette opinion, c'est, et la laideur des figures dont il s'agit, et le culte particulier qu'on rendoit aux singes chez les Phœniciens. On peut au reste consulter la dissertation de cet écrivain sur les *dieux patœques* ou *pataïques*, dans le tome 1, pag. 39, des *Mémoires de l'Acad. des Inscriptions.*

Pate; terme propre aux arts de peindre, de sculpter et de graver. On dit *peindre dans la pâte*; c'est exprimer la manière des artistes qui, dès le premier travail de la peinture à l'huile, qu'on appelle *empâtement*, chargent leurs tableaux de beaucoup de couleurs, et ont encore l'art de fondre les tons et de retrouver au milieu de cette quantité de couleurs, les formes de la nature. Cette façon de faire est ordinairement celle des coloristes. Il est presque impossible qu'elle soit celle des dessinateurs très-corrects. *Se perdre dans la pâte et savoir s'y retrouver*, comme on le dit quelquefois, est un effet de pratique bien remarquable, mais qui ne réussit que très-rarement. Le mot *pâte* est presque toujours un éloge consacré au mérite de l'exécution, Ce mérite n'est guère senti que par les gens du métier, ou par les connoisseurs fort exercés dans l'étude des tableaux. On l'a vanté sur-tout depuis la chute de l'art, depuis qu'on s'est attaché princi-

palement aux beautés qui proviennent de la main, depuis qu'on a fait moins d'efforts pour atteindre à la sévérité du trait, à l'esprit dans les expressions, à la sublimité des pensées et des caractères, seules recherches des restaurateurs de l'art. Tintoret, Bassan, dans l'école vénitienne; Salvator Rosa, peintre d'histoire; Feri, Carlo Lotti, un Rosa, peintre d'animaux, et quelques autres encore parmi les Romains; Rembrandt, Brauwer, Jacques Jordaens, chez les Hollandais et les Flamands, et chez nous, La Fosse, Blanchard, etc., ont peint dans la pâte. Ainsi la pâte, comme on le voit, n'est pas une qualité essentielle à l'art de peindre, au lieu qu'empâter est une méthode de pratique nécessaire dans tous les genres d'exécution.

En sculpture, on se sert de l'expression de *bonne pâte*, quand on sent que l'artiste a usé grassement, largement et aisément de ses matériaux. On l'applique plus particulièrement aux ouvrages que les sculpteurs font en terre, et aux plâtres formés dans les moules, qui se fabriquent sur leurs modèles. Quelque moelleux que soit le travail d'un marbre, il n'est pas d'usage de lui appliquer le mot de pâte.

Si un graveur a donné bien de la souplesse, de la largeur, et sur-tout du moelleux et de la couleur à ses tailles, on dit, cette estampe est d'une *belle pâte*. Ainsi Vischer, Bolsvert, Wostermann, Abraham Bosse, Nicolas Dorigny, Rousselet et Balechou, sont des graveurs qui ont mérité souvent cet éloge. On peut cependant observer que cette expression est plutôt employée par les amateurs de la gravure, ou par les peintres, que par les graveurs eux-mêmes; ceux-ci disent plutôt, pour exprimer cette idée, qu'une planche est d'un burin large, d'un travail nourri, d'un grain moelleux. *Voy.* Empaté.

Pate. *V.* Paste et Empreinte.

Paté; terme employé, dans la gravure, pour désigner les endroits noirs qui se trouvent dans les ombres, inconvénient qui résulte de la confusion que produit l'eau-forte dans les hachures serrées et croisées.

Patella; c'étoit un petit vase de forme applatie, à l'usage des pauvres. On s'en servoit aussi pour faire des offrandes de fruits ou de légumes aux lares et aux pénates qui jouissoient d'une moindre considération que les divinités du premier et du second ordre; et c'est pour cela que les Romains appeloient ces dieux inférieurs *Patellarii Dii*. Caylus, *Recueil d'antiquités*, tom. vii, pl. 77, a publié une prêtresse assise dans un fauteuil, et qui, selon lui, tient une patelle.

Patène; c'est, dans l'église romaine, un vase sacré en forme de petit plat d'or ou d'argent, qui sert à mettre l'hostie, et à donner à baiser au clergé et au peuple quand ils vont à l'offrande. Dans les premiers temps, ces patènes n'étoient souvent que de verre, mais souvent aussi d'argent ou d'or, même pendant les persécutions; il en existoit alors d'un volume beaucoup plus considérable qu'elles ne sont aujourd'hui, car c'étoient de grands bassins du poids de quarante-cinq marcs, et communément de trente. *Voyez* Paix.

Patenôtre; espèce de perles ou grains de chapelet dont on taille les astragales et les baguettes dans l'architecture; il y en a de rondes, d'autres ovales.

Patère; la *patère*, proprement dite, appartient aux usages des Romains, qui l'avoient probablement empruntée des Etrusques avec les différentes cérémonies des sacrifices. L'origine de son nom est latine. Elle servoit aux libations et à recevoir le sang des victimes. Les

Grecs employoient dans les sacrifices un vase rond et plat qu'ils appeloient *magis*, et qui étoit à-peu-près la patère étrusque et romaine. Les Etrusques se servoient pour cet usage de vases ronds et peu profonds, soutenus par un manche. Les patères étrusques sont à-la-fois utiles pour la connoissance des langues anciennes et des arts : elles nous offrent une espèce de gravure dont les traits sont peu profonds, comme ceux de notre gravure en taille-douce. Plusieurs faits curieux tirés de la Mythologie et de l'Histoire héroïque y sont représentés; et les noms écrits au-dessus des personnages nous fournissent des exemples de la langue et de l'écriture étrusques. Les Romains, en adoptant la patère étrusque, firent quelques changemens à sa forme : ils conservèrent le manche, et le supprimèrent aussi quelquefois. Il paroît que, dans l'usage des sacrifices, la patère avoit un manche, mais que sur les monumens, on n'exprimoit pas le manche, pour en rendre la forme plus agréable. Les patères, dans les temps les plus anciens, étoient de terre cuite : on en fit de bronze, métal particulièrement consacré aux dieux; puis aussi d'or et d'argent. La patère, sur les monumens romains, est, entre les mains des dieux, comme un symbole des sacrifices qui leur sont offerts, ou dans celles de leurs ministres comme un attribut de leurs fonctions; enfin, dans celles des princes, comme s'étant attribué le sacerdoce. Les figures qui tiennent des patères sont très-nombreuses. Un serpent qui mange dans une patère est le symbole d'Hygiée, fille d'Æsculape. C'est dans une patère que Ganymède présente l'ambroisie à l'aigle de Jupiter. Il paroît que chez les Grecs il n'y avoit pas de différence entre les vases à boire et ceux qui étoient destinés aux libations. Chez les Romains on ne se servoit de la patère dans les festins que par piété, parce qu'elle étoit spécialement consacrée aux usages religieux. On s'en servoit sur-tout dans les repas publics, tels que ceux que les prêtres donnoient à l'époque des saturnales, et qui avoient lieu lors de la nomination d'un citoyen à quelque magistrature. La patère recevoit différens noms de la variété de ses ornemens. On appeloit *filicata*, celle qui étoit entourée d'une tige de fougère; *hederata*, celle qui avoit une couronne de lierre. On donne mal-à-propos le nom de patère à des vases de terre cuite, grecs ou étrusques, qui n'ont de commun avec cet instrument de sacrifice que leur large ouverture. Ces vases souvent portés sur un petit pied particulier, sont en général d'une forme très-élégante : ce sont des coupes. On a aussi donné mal-à-propos le nom de patères à tous les instrumens creux avec un manche. Ces vases, ordinairement beaucoup plus profonds que les patères, étoient des ustensiles de cuisine, comme nos casseroles et nos poêlons. Au reste, on a trouvé à Herculanum nombre de patères très-bien tournées en dedans et en dehors. Le manche est ordinairement rond, cannelé et terminé par une tête d'animal, le plus souvent par celle d'un bélier. La patère d'or enrichie de pierres précieuses, avec laquelle Bélus avoit sacrifié, et qui avoit passé à ses descendans jusqu'à Didon, pourroit être regardée comme une fiction de Virgile; mais l'histoire nous apprend que l'on conservoit dans les temples de semblables patères. Le Cabinet impérial des Antiques en possède une magnifique en or. J'en ai donné une ample description dans mes *Monumens Antiq. inédits*, où l'on peut en voir le dessin, tom. 1, pl. 24. Ce précieux monument a neuf pouces cinq lignes de diamè-

tre, celui du sujet ciselé en bosse dans le fond, est de cinq pouces six lignes ; le tout pèse cinq marcs trois onces et quelques grains. Le titre de l'or est à vingt-trois karats. Le sujet de cette belle composition est un défi entre Hercule et Bacchus à qui boira davantage. On voit autour le triomphe du vainqueur de l'Inde sur son vigoureux antagoniste. Le moment choisi par l'artiste doit être celui où Bacchus et Hercule ont épuisé leurs vases : le nombre de coups étoit déterminé ; il ne reste plus que le dernier. Bacchus vient de vider son rhyton d'un seul trait. Il tient le vase d'une main ferme, et regarde avec malignité son rival qui paroît déjà succomber à l'ivresse. Cette patère a été trouvée à Rennes, en Bretagne, le 26 mars 1774, par des maçons qui travailloient à la démolition d'une maison du chapitre. Elle étoit à six pieds de profondeur, auprès de quelques ossemens, avec des médailles et une chaîne d'or, séparée en quatre morceaux. Le tout fut présenté au roi, qui le fit placer le 7 avril de la même année dans le Cabinet des médailles.

PATEUX ; se dit d'un pinceau ferme, nourri, gras et moelleux.

PATHETICO. *Voy.* l'article PATHÉTIQUE.

PATHÉTIQUE ; dans une acception un peu générale, ce mot, emprunté du grec, désigne ce que nous appelons communément *passionné ;* mais dans une acception plus resserrée, on l'emploie en particulier des passions qui remplissent l'ame de crainte, de terreur et d'une sombre tristesse. Dans un ouvrage de l'art il y a du pathétique, lorsqu'il présente des objets qui remplissent l'ame de ces passions sombres. Le sens de ce mot est aussi quelquefois étendu, en général, aux expressions qui, par leur grandeur sévère, remplissent l'ame d'une sorte de terreur ; qui, pour ainsi dire, font frissonner, ce qui est toujours mêlé d'un certain degré de crainte. Les Grecs opposoient le *pathos* à l'*ethos*, c'est-à-dire au moral. Mais dans cette opposition même, ils paroissent n'avoir entendu par *pathos* que ce qui est grand dans les passions, et par *ethos*, ce qu'elles ont de doux et d'agréable. Longin dit expressément que le *pathos* est aussi étroitement lié avec le sublime, que l'*ethos* l'est avec le doux et l'agréable. Le pathétique consiste donc dans la grandeur des sentimens, et n'a pas lieu lorsque le sujet n'est qu'agréable, ou en général modéré. Les discours de Démosthène et de Cicéron, sur des affaires d'Etat importantes, sont presque tous, en général, pathétiques, parce qu'ils entretiennent l'ame constamment dans les sentimens forts et élevés. Les tragédies des anciens sont dans le même cas. Dans l'Epopée, au contraire, le pathétique alterne souvent avec ce qui est passionné dans le genre doux et modéré. Dans l'ode élevée, le pathétique domine par-tout. Dans la musique, le pathétique domine, surtout dans les compositions d'église et dans les opéra tragiques. Le *Requiem* de MOZART, l'*Alceste* de GLUCK, etc., contiennent des morceaux pathétiques. La danse pourroit aussi être pathétique ; mais dans cet art on néglige presqu'entièrement le pathétique, et il n'est pas rare que des ballets qui devroient l'être, d'après le sujet, ne soient qu'absurdes dans l'exécution. Dans la peinture, les tableaux d'histoire et le paysage du genre relevé sont propres au pathétique ; mais il faut pour cela de grands maîtres. RAPHAEL, CARRACHE et POUSSIN sont des modèles dans cette partie. Le *Marcus Sextus* de GUÉRIN, le *Bélisaire* de GÉRARD sont extrêmement pathétiques. Il n'est pas donné à tout le monde d'être pathétique ;

l'artiste qui est d'un caractère gai, doux, tendre, dont l'imagination abonde en images riantes, qui est d'un esprit vif et piquant, réussira rarement à s'élever jusqu'au pathétique; et s'il veut s'efforcer de le paroître, il risque de tomber dans l'enflure et le gigantesque.

Beaucoup d'artistes se persuadent à tort que l'extérieur terrible produit le pathétique, tandis que pour être vrai, il faut qu'il soit dans les sentimens et dans les resolutions; et sur le théâtre, il doit être soutenu d'une manière modérée par les décorations et par l'extérieur.

Le pathétique reçoit son mérite de la force et de la durée des impressions qui se rapportent aux affaires les plus importantes de la vie. Traiter d'une manière pathétique des passions passagères, et ce qui n'a qu'un intérêt commun, approcheroit plutôt du comique que du sérieux; il ne faut donc l'employer que dans les cas où il s'agit de la vie, ou du bonheur d'un personnage de la plus grande importance, d'une famille ou d'une nation entière, ou bien lorsque le sujet est pathétique par sa nature même.

On peut consulter, sur le pathétique, les chapitres 36, 37, 39, 40 et 41 du troisième vol. des *Progymnasmata poetica*, que *Benoît* Florettus publia sous le nom supposé d'*Udeno* Nisieli. — Le sixième chapitre du quatrième livre de la *Pratique du théâtre*, de l'abbé Aubignac, pag. 298 de l'édition d'Amsterdam, 1715, traite des *Discours pathétiques, ou des passions ou mouvemens d'esprit.* — Clément, dans le septième chapitre de son ouvrage de la *Tragédie*, page 175 du premier volume, traite du *Pathétique de situation*, principalement sous le rapport des *tragédies* de Voltaire. On trouve encore des réflexions sur ce sujet dans la plupart des ouvrages qui traitent des *principes et des élémens des belles-lettres.*

Patient. *Voy.* Agent.

Patina; vase ou plat creux dans lesquels les anciens mettoient les ragoûts, le poisson et d'autres mets de cette espèce, à la différence du plat, appelé Lanx (*V.* ce mot), qui n'étoit que pour les viandes rôties. On les faisoit ordinairement de terre; mais le luxe en introduisit à Rome d'un travail très-recherché. On lit avec étonnement que Vitellius en fit faire un qui coûta un million de sesterces, et pour la façon duquel il fallut construire un four tout exprès, selon le témoignage de Pline. Un autre auteur presque contemporain, Suétone, nous apprend qu'on servit dans ce superbe plat des foies de scarre et de faisans, des cervelles de paon, des laites de lamproies et de poissons qu'on avoit pêchés dans les deux mers.

Patine; il n'y a point de mot français pour exprimer cette belle et brillante couleur verte ou brunâtre, qu'on remarque sur quelques médailles antiques. Elle les empêche de se détériorer, et on la regarde comme une preuve d'antiquité; cependant la patine ne s'attache pas toujours au cuivre. L'agrément de cette espèce de vernis la rend très-recommandable aux Italiens, qui la nomment *patina*, expression que Caylus a introduite dans notre langue. *V.* Numismatique.

Patisserie; Winckelmann nous apprend que le Cabinet de Portici renferme une grande quantité de moules propres à faire de la pâtisserie; plusieurs ont la figure d'une coquille striée, et d'autres, celle d'un cœur. Ils ont été tirés d'Herculanum.

Patron; est, en peinture, un papier ou un carton découpé à jour, qu'on applique sur une toile ou sur un mur, pour imprimer avec de la couleur les parties enlevées. C'est

ainsi que se font les cartes à jouer, avec différens patrons, pour les différentes couleurs de figures. On se sert quelquefois du même moyen pour les ouvrages à fresque d'ornemens répétés, pour faire des tapisseries en cuir doré ou argenté, en toile ou étoffe blanche, ou teinte de quelque couleur claire.

Patronage; c'est une sorte de peinture faite avec des patrons découpés à jour. *V.* Patron.

Patte; c'est, dans un bois ou dans un jardin, la réunion de trois allées à un même point.

Patte a régler; on appelle ainsi un instrument de cuivre composé de cinq petites rainures également espacées, attachées à un manche commun, et par le moyen desquelles on trace à-la-fois, sur le papier et le long d'une règle, cinq lignes parallèles qui forment une Portée. *Voy.* ce mot.

Pavane; air d'une danse ancienne du même nom, laquelle, depuis long-temps, n'est plus en usage. Ce nom de *pavane* lui fut donné parce que les figurans faisoient, en se regardant, une espèce de roue, à la manière des paons. L'homme se servoit, pour cette roue, de sa cape et de son épée, qu'il gardoit dans cette danse, et c'est par allusion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *se pavaner*.

Pavé, se dit non-seulement de l'aire d'un chemin ou d'un plancher, couverte de pierre ou de carreau, mais encore de la matière qui sert à le couvrir, telle que la brique, le grès, le marbre, le moellon, la pierre. On appelle *pavé de brique* celui qui est fait de briques posées de champ, de différentes manières, comme on en voit dans plusieurs maisons de Paris; le *pavé de grès* est celui qui est fait de quartiers de grès de huit à neuf pouces de grosseur en tout sens; tel est celui des rues de Paris et des grands chemins des environs de cette capitale. Le *pavé de marbre* est celui qui est fait de différens marbres taillés en compartiment ou en mosaïque; on en voit dans différens palais et châteaux des souverains; dans le chœur de l'église des Invalides, à Paris, il y a aussi un pavé de marbre. Le *pavé de moellon* est celui qui est fait de meulières posées à plat ou de champ, pour mettre de niveau et affermir le fond d'une pièce d'eau. Le *pavé de pierres* est fait de dalles de pierres dures, posées soit d'équerre, soit en lozange, soit en compartimens, soit en pierres de différentes couleurs ou nuances. Le *pavé refendu* provient de la fente du pavé de grès en deux ou trois parties, n'ayant que trois ou quatre pouces d'épaisseur, et six pouces de longueur et largeur; on s'en sert pour paver les cours, les écuries, les cuisines, etc. On appelle *pavé d'échantillon* celui qui est fabriqué sur une mesure fixe et ordonnée, tel que le pavé des rues de Paris. Le *pavé de terrasse* est celui dont on couvre une voûte ou un plancher de bois, et qu'on pose avec mortier de chaux et ciment, tels sont ceux des ponts de pierre et de bois; ou de dalles de pierres à joints carrés couverts, comme sur les voûtes des chapelles de Saint-Louis, de l'église des Invalides et de celle de Saint Sulpice à Paris. Le nom de *pavé poli* est donné à tout pavé posé de niveau, bien dressé, et poli ensuite avec le grès.

Selon Isidore, les Carthaginois ont été les premiers qui aient pavé leur ville avec des pierres; ensuite, à leur imitation, Appius Claudius Cæcus fit paver la ville de Rome 188 ans après l'expulsion des rois, et un chemin que l'on nomma la *voie Appienne*. Enfin, les Romains entreprirent les premiers de paver les grands chemins hors de leur ville, et insensiblement ils en

ont établi presque dans tout leur empire, et on en trouve encore des restes plus ou moins considérables dans les différentes provinces dont il étoit composé. Plusieurs de ces voies publiques avoient été nommées d'après ceux qui les avoient fait construire. Nous avons déjà cité la voie Appienne ; *Aurélius Cotta* donna son nom à la *voie Aurélienne*, qu'il fit paver l'an 512 après la fondation de Rome ; *Flaminius* fut l'auteur de la *voie Flaminienne*, et la *voie Æmilienne* fut exécutée par les ordres d'*Æmilius*. Les censeurs firent des ordonnances pour multiplier les pavés des grands chemins, pour en déterminer les lieux, l'ordre et la matière. *Voy.* CHEMINS.

Quant aux pavés intérieurs des édifices des Romains, on appeloit *contignata pavimenta* les pavés qu'ils formoient sur des étages de charpente, et les étages portoient le nom de *contignationes*. Les pavés de planches, qu'ils appeloient *coassationes*, se faisoient de planches de chêne, de l'espèce nommée *quercus æsculus*, parce qu'elle étoit regardée comme moins sujette à se cambrer.

Lorsqu'on avoit à paver un rez-de-chaussée, on plaçoit le pavé sans autre préparation du terrein, lorsqu'il étoit vieux et qu'il avoit déjà acquis la fermeté nécessaire; lorsque la terre, au contraire, étoit nouvellement amenée, on commençoit par la battre pour l'applanir et la rendre ferme. Au-dessous du pavé il y avoit plusieurs couches. Celle d'en-bas, appelée *statumen*, étoit faite de pierres, dont chacune avoit au moins la grosseur d'un poing; ensuite on plaçoit un mélange composé de deux ou trois parties de petites pierres et d'une partie de chaux, qu'on battoit avec des espèces de moutons, jusqu'à ce que son épaisseur fût diminuée d'un quart. Cette couche portoit le nom de *rudus*. La couche suivante portoit celui de *nucleus*, et consistoit en trois parties de briques pilées et une partie de chaux. Lorsque cette couche étoit placée, l'ensemble devoit avoir six pouces d'épaisseur. On égalisoit alors le tout, et on y plaçoit le *pavimentum*, composé de petites dalles de pierres carrées ou polygones. La surface de ce pavimentum étoit égalisée, et le tout couvert d'un mortier fin, sur lequel on plaçoit quelquefois une mosaïque. Au lieu d'employer pour ce pavé des dalles de pierres, on se servoit quelquefois de briques placées verticalement ou sur la tranche, du côté long. Ces briques n'étoient pas placées en ligne droite l'une à côté de l'autre, mais on leur donnoit une position oblique, de manière que deux briques se touchoient toujours sous un angle aigu. C'est ce que Vitruve et Pline appellent *testacea spicata* et *opus spicatum*. Ce nom vient de ce que deux rangées de briques placées ainsi sous un angle aigu, et qui se touchoient par leur extrémité, avoient l'apparence d'un épi.

Le pavé des étages supérieurs étoit fait de la même manière ; mais avant de placer les différentes couches de mortier, on couvroit les planches de balles de blé, pour que l'évaporation de la chaux ne gâtât pas la boiserie. Pour empêcher la masse du pavé de se fendre et de crever, on donnoit aux poutres une assiette si solide, qu'aucune secousse ne pouvoit les ébranler. Les planches qu'on employoit devoient être extrêmement sèches et d'un bois dur et compacte, pour qu'on pût être sûr qu'elles ne se fendroient point et qu'elles ne travailleroient plus. On donnoit plus de solidité au pavé qu'on plaçoit sur les toits plats, qu'à celui de l'intérieur des maisons, afin qu'il pût mieux résister aux intempéries des saisons, et afin que l'humidité ne

pénétrât point dans l'intérieur des maisons. Au-dessus des poutres on plaçoit une double rangée de planches, la première en longueur, l'autre en largeur, par-dessus les autres. Sur les planches, on étendoit des bâles de blé, ensuite on plaçoit le *statumen* et le *rudus*, auquel on donnoit un pied d'épaisseur, et qu'on battoit pour lui donner de la fermeté. Ces deux couches étoient couvertes du *nucleus*, par-dessus lequel on plaçoit des dalles de pierres de deux pouces d'épaisseur. Quelquefois, pour mieux empêcher l'humidité de pénétrer dans l'habitation, on plaçoit entre le *rudus* et le *nucleus*, une rangée de tuiles de deux pieds, et on remplissoit les jointures d'un mortier fait avec de la chaux et de l'huile. On donnoit à ce pavé du toit une pente de deux pouces sur dix pieds; et chaque année, à l'approche de l'hiver, on faisoit imbiber de lie d'huile le mortier des jointures, entre les dalles de pierres, afin qu'il ne se fendît point par le froid. Pour les salles à manger d'hiver, situées au rez-de-chaussée, les Grecs avoient un pavé particulier, qui ne donnoit passage ni au froid ni à l'humidité. On creusoit la place qu'occupoit la salle, à deux pieds de profondeur; on battoit la terre pour lui donner de la solidité, et on la couvroit du *rudus* ou de briques cuites au feu. On donnoit à ce fondement une légère pente pour l'écoulement de l'humidité, au moyen de petits canaux appliqués sur les côtés de la salle. On y versoit ensuite du charbon, qu'on piloit et qu'on enfonçoit; par-dessus cette couche on versoit un mortier fait d'un mélange de sable grossier, de chaux et de cendres; on donnoit à cette couche six pouces d'épaisseur, et une surface horizontale. La surface supérieure étoit égalisée et frottée avec une pierre à aiguiser, ce qui formoit un beau pavé noir.

Il paroît que les riches Romains avoient des pavés portatifs. Jules César emportoit avec lui, dans les camps, des pavés ornés de mosaïque, qu'il plaçoit dans ses logemens lorsqu'il s'arrêtoit quelque temps dans un endroit. Dans leurs villæ, les Romains avoient également de pareils pavés. Dans les fouilles d'Herculanum, à Nîmes, Orange, Aix, Tauroëntum, Sens, et dans plusieurs endroits d'Italie et de France, on a trouvé des pavés en mosaïque (*Voy.* MOSAÏQUE). Dans les bains chauds, le pavé des chambres étoit creux ou suspendu, pour pouvoir l'échauffer en y faisant du feu, ou bien en y conduisant par des tuyaux la chaleur de l'hypocaustum, situé auprès; c'est pourquoi on appeloit ces chambres des *bains suspendus*. Chez les Romains, Sergius Orata fut le premier, selon Pline, qui employa de pareils bains. Voici, selon Vitruve et Palladius, la disposition qu'on donnoit à ces pavés. La surface inférieure du foyer étoit pavée de briques, ayant un pied et demi de dimension; on lui donnoit une légère pente vers l'ouverture par laquelle la chaleur étoit introduite, parce qu'on espéroit que, par cette disposition, la chaleur seroit distribuée d'une manière plus uniforme. On construisoit ensuite des petits piliers ronds de deux pieds d'élévation, à un pied et demi de distance l'un de l'autre; par-dessus ces piliers on plaçoit des briques de deux pieds de dimension, qui supportoient le pavé orné de marbre et de mosaïque. Ces piliers étoient faits de briques, ayant huit pouces de dimension, liées ensemble, non pas avec de la chaux, que la grande chaleur auroit détruite, mais avec de la terre grasse, pétrie avec des cheveux. Dans l'île de Lipari, à Catane, et à Herbabianca près de Catane, M. Houel a trouvé des restes de plusieurs chambres de bains

dont la disposition étoit absolument conforme à la description que nous venons de donner d'après les auteurs anciens. Dans les bains de l'île de Lipari, on a trouvé encore, dans les murs, les tuyaux ou conduits dont on se servoit quelquefois dans les bains pour propager la chaleur, dans toute la chambre, d'une manière uniforme. On a encore trouvé de ces tuyaux à Augst, près de Bâle; on en conserve dans le Musée de Schœpflin, à la Bibliothèque publique de Strasbourg. Ces tuyaux étoient de terre cuite et de forme carrée.

Nous sommes peu instruits de la manière dont les anciens décoroient les pavés de leurs temples; mais il est très-probable que dans les temps reculés, le pavé de la cella et du portique des temples étoit fort simple, et qu'il consistoit ou en grandes dalles de pierres, ou bien en terre battue seulement. Mais lorsqu'on mettoit plus de luxe à la construction et à la décoration des temples, et qu'on ornoit de peintures l'intérieur de la cella, il étoit nécessaire de donner plus d'élégance au pavé. On y employoit donc des dalles de marbre de forme ronde, carrée ou triangulaire, ou bien on l'ornoit de mosaïque. STUART a trouvé à Athènes beaucoup de restes de pavés en mosaïque, dont plusieurs ont sans doute appartenu à des temples, puisque CHANDLER, dans son *Voyage en Grèce*, parle d'une église grecque qui étoit anciennement un temple de Diane Agrotera, et qui est encore pavée en mosaïque. Le pavé du temple de la Fortune à Præneste, étoit orné de la célèbre mosaïque connue et publiée sous le nom de *mosaïque de Palestrine*. Le pavé du temple de Jupiter Capitolin à Rome, étoit orné de sculpture. Celui du Panthéon à Rome, étoit composé de dalles de marbre de différentes couleurs. Des bandes de marbre jaune le partagent en carrés bordés de porphyre, et qui sont ornés alternativement de dalles de marbre blanc et de ronds de porphyre et de granit dans un fond jaune. Le pavé du portique autour du temple, qui étoit toujours de niveau avec la dernière marche pour y monter, étoit fait de la même pierre dont ces marches étoient composées. Le grand temple de Pæstum nous offre cela de particulier, que le pavé entre les colonnes a des compartimens carrés, un peu enfoncés, et dont la largeur et la longueur sont égales au diamètre des colonnes. Ces compartimens enfoncés étoient sans doute destinés à recevoir quelques ornemens, soit des dalles de marbre de différentes couleurs, soit comme M. La Gardette présume d'après le peu de profondeur de ces enfoncemens, pour recevoir des plaques de bronze.

PAVILLON, de l'italien *padiglione*, tente, se dit de tout bâtiment isolé, d'une médiocre capacité, dont le plan est de forme carrée, comme sont ceux de Marly, flanqué comme ceux des Quatre-Nations, ou rond comme étoit celui de l'Aurore, dans les jardins de Sceaux. Ces pavillons sont ordinairement couverts d'un seul comble à deux égoûts, ou en dôme, ou à l'impérial. On appelle encore *pavillon*, les avant-corps que forment les extrémités angulaires d'un bâtiment, soit sur la rue, soit sur les jardins, tels que sont ceux du Luxembourg et du Louvre. On affecte quelquefois que ces pavillons soient plus élevés que le reste du bâtiment, ce qui, joint à leur saillie, les fait, par le secours de l'optique, paroître encore plus élevés qu'ils ne le sont réellement.

PAUL (SAINT). *Voy.* PIERRE et PAUL (SS.).

PAUME. *Voy.* SPHÆRISTIQUE.

PAVONINA MUSCARIA. *V.* EVENTAIL.

Pavot ; les Ægyptiens avoient une sorte de vénération pour cette plante, qu'on retrouve sur plusieurs de leurs monumens. On peignoit le dieu du sommeil couronné de pavots, ou couché sur des gerbes de pavots. Parmi les épis qu'on donne à Cérès, on mêle le pavot, qui lui étoit consacré. Le pavot étoit le symbole de la fécondité, à cause de la grande quantité de grains qu'il produit. On voit dans le *Corpus inscriptionum* de Gruter, t. 1, p. 102, la gravure d'un bas-relief qui représente l'Espérance tenant des épis de blé et des têtes de pavots. Un jaspe rouge, de la collection de Stosch, offre une tête de pavot entourée d'un serpent. On peut au reste consulter l'ouvrage intitulé : *Mekonopaignion, sive papaver ex omni antiquitate erutum, gemmis, nummis, etc., æri incisis illustratum*, Noribergæ, 1713, in-4°. *Frédéric-Michel* Lochner, qui en est l'auteur, y a réuni tous les monumens sur lesquels on remarque le pavot.

Paupières. *V.* Œil.

Pause ; intervalle de temps qui, dans l'exécution, doit se passer en silence par la partie où la pause est marquée. Le nom de *pause* peut s'appliquer à des silences de différentes durées ; mais communément il s'entend d'une mesure pleine. Cette pause se marque par un demi-bâton qui, partant d'une des lignes intérieures de la portée, descend jusqu'à la moitié de l'espace compris entre cette ligne et la ligne qui est immédiatement au-dessous. Quand on a plusieurs pauses à marquer, alors on doit se servir de chiffres, comme il a été indiqué au mot Baton. A l'égard de la demi-pause, qui vaut une blanche ou la moitié d'une mesure à quatre temps, elle se marque comme la pause entière, avec cette différence que la pause tient à une ligne par le haut, et que la demi-pause y tient par le bas. Il faut remarquer que la pause vaut toujours une mesure juste, dans quelque mesure qu'on soit, au lieu que la demi-pause a une valeur fixe et invariable : de sorte que dans toute mesure qui vaut plus ou moins d'une ronde ou de deux blanches, on ne doit point se servir de la demi-pause pour marquer une demi-mesure, mais des autres silences qui en expriment la juste valeur. Quant à cette autre espèce de pauses connues dans nos anciennes musiques sous le nom de *pauses initiales*, parce qu'elles se plaçoient après la clef, et qui servoient, non à exprimer des silences, mais à déterminer le mode, ce nom de pauses ne leur fut donné qu'abusivement.

Pauser ; appuyer sur une syllabe en chantant. On ne doit pauser que sur les syllabes longues, et l'on ne pause jamais sur les *e* muets.

Pauvre ; une tête pauvre est une tête ignoble ; une draperie pauvre est celle qui manque de l'apparence d'ampleur ; une composition pauvre est celle qui n'offre pas la richesse que promettoit le sujet ; un dessin pauvre est le même qu'on appelle petit, mesquin, celui qui manque de grandeur dans les formes. Quand l'adjectif *pauvre* est placé avant le substantif, il signifie mauvais. Ainsi on dira, dans ce sens, voilà un pauvre tableau, une pauvre statue. Cet homme est un pauvre peintre, un pauvre dessinateur. Le mot *méchant*, placé de même, prend la même signification.

Pauvreté ; on appelle *pauvretés*, dans l'art, les petites formes que présente la nature quand on l'examine de fort près, et que le bon goût doit négliger. C'est la recherche de ces *pauvretés* et le soin de les rendre avec exactitude, qui constituent un dessin pauvre. *Voy.* ce mot.

Pauvreté ; les iconologistes mo-

dernes la représentent pâle, inquiète, mal habillée, dans une attitude humiliante, ou qui glane un champ déjà moissonné. Poussin, dans son tableau de la vie humaine, l'a peinte vêtue d'un mauvais habit et la tête environnée de rameaux dont les feuilles sont desséchées. Dans le triomphe de la Pauvreté, peint par Holbein, elle se voit sous les traits d'une vieille femme, maigre, assise sur une gerbe de paille. Son char est rompu en divers endroits, et tiré par un cheval et un âne décharnés.

Pay-Leou; nom donné par les Chinois à des espèces d'arcs de triomphe. *Voy.* Arcs.

Paysage. Ce mot s'entend, en peinture et en gravure, de tout tableau ou estampe qui représente quelqu'aspect de la campagne. Le paysage est un genre des plus riches, des plus agréables et des plus féconds. En effet, toutes les productions de la nature et de l'art peuvent entrer dans sa composition; tout appartient au peintre paysagiste: la solitude et l'horreur des rochers, la fraîcheur des forêts, les fleurs et la verdure des prairies, la limpidité, le cours écumeux et rapide, ou la marche tranquille et majestueuse des eaux, la vaste étendue des plaines, la distance vaporeuse des lointains, la variété des arbres, la bizarrerie des nuages, l'inconstance de leur forme, l'intensité de leurs couleurs, tous les effets que peut éprouver à toutes les heures la lumière du soleil, tantôt libre, tantôt enchaînée en partie par les nuages, ou arrêtée par les touffes des arbres, par l'ombre opaque des montagnes, des fabriques, des cabanes couvertes de chaume.

Deux styles différens peuvent former la division de ce genre: l'un est le style héroïque ou idéal; l'autre, le style champêtre ou pastoral. Tout est grand dans le premier. Les sites sont pittoresques et romantiques; les fabriques sont des temples, des pyramides, des obélisques, d'antiques sépultures, de riches fontaines; les accessoires sont des statues, des autels; la nature offre des roches brisées, des cascades, des cataractes, des arbres qui menacent la nue. Dans le style champêtre, la nature, au contraire, se communique sans ornement et sans fard. Quelquefois cependant l'artiste peut emprunter quelques ornemens au genre héroïque, et joindre aux richesses les plus simples de la campagne, des monceaux de ruines.

Avant de composer un paysage, on doit donc considérer de quelle nature est le sujet qu'on se propose de traiter; dans quel pays du monde on doit en placer l'événement; quelle saison, quel mois de l'année, et quelle heure du jour on veut employer; enfin, si le sujet demande la lumière du soleil ou celle de la lune, et si le temps doit être serein ou chargé de brouillards, pluvieux ou orageux. Le choix du site est ce qui doit ensuite occuper un peintre de paysages, comme le plan d'un édifice doit occuper d'abord l'architecte.

L'un des moyens les plus puissans de faire valoir un site, de le varier, de le multiplier, en quelque sorte, sans changer sa forme, c'est d'y répandre d'heureux accidens. L'étude du ciel est très-essentielle au paysagiste. La couleur du ciel est un bleu qui devient clair, à mesure qu'il approche davantage de la terre. Il faut observer que vers le coucher du soleil, la lumière étant jaune ou rougeâtre, communique de cette teinte aux vapeurs, altère le bleu du ciel, et lui donne une teinte plus ou moins verdâtre. Cette observation est générale; mais il en est beaucoup d'autres qui ne peuvent se faire qu'en considérant assidument la nature. Le caractère des nuages est d'être légers et aériens

dans la forme et dans la couleur; et quoique les formes en soient infinies, il est utile de les étudier dans la nature : pour les représenter minces, il faut les peindre en les confondant légèrement avec leur fond, sur-tout aux extrémités, comme s'ils étoient transparens : pour les representer épais, il faut que les reflets y soient ménagés, de manière que, sans perdre leur légèreté, ils paroissent tourner et filer avec les nuages voisins. Quoiqu'on voie dans la nature de petits nuages multipliés et détachés les uns des autres, cet effet est mesquin dans l'art : si l'on introduit de ces petits nuages dans un tableau, il faut les groupper de manière qu'ils ne fassent qu'une masse. Observons que le ciel ou le fond du tableau ne doit pas être brillant par-tout : la plus grande lumière doit être ménagée dans un seul endroit, ou la rendre plus sensible, en l'exposant à quelqu'objet terrestre qui en relevera la clarté par sa couleur plus obscure.

Les lointains sont encore une partie essentielle des paysages, et exigent toute l'attention des artistes. Le gazon offre différentes teintes de verdure, parce qu'il peut être composé de différentes sortes de plantes, et qu'elles peuvent être plus ou moins fraîches, plus ou moins avancées dans leur végétation, plus ou moins voisines de leur destruction; le peintre a donc le moyen de réunir, de rapprocher, de distribuer, de confondre plusieurs sortes de verd sur un même terrein. C'est ce que n'ont pas négligé les coloristes, et entr'autres Rubens. La forme des rochers, leur dureté, leur situation, leur couleur, sont très-variées; ainsi toutes peuvent inspirer à l'artiste observateur mille variétés de forme et de couleur. Les terreins, plus que tout autre objet, contribuent à la dégradation et à l'enfoncement du paysage par leurs formes, leur clair-obscur, leur couleur propre, et la chaîne qui les lie. On appelle terrein, ou espace de terre distingué d'un autre, et sur lequel il n'y a ni bois fort élevés, ni montagnes fort apparentes. Quant aux terrasses, ce sont des espaces de terre à-peu-près nuds. On ne les emploie guère que sur le devant du tableau.

Les fabriques sont les bâtimens dont un paysage est décoré; elles peuvent être d'une architecture grecque ou gothique, modernes, neuves ou ruinées. Les tombeaux, les cénotaphes et les cippes, qui sont au rang des fabriques nobles, doivent être placés de manière à attirer l'attention et à être vus facilement; dans les champs, par exemple, près d'un grand chemin, à l'entrée d'une forêt sombre, ou dans la forêt même. Pour les cabanes, les chaumières, les retraites de paysan, qu'on appelle fabriques rustiques, on sait qu'elles sont, en général, fort basses et d'un seul étage, construites de bois ou de briques communes, sans architecture et sans ornemens, ou même seulement enduites de terre glaise, et couvertes de chaume ou de gazon. Ces demeures champêtres reçoivent peu de jour, et sont fort obscures dans l'intérieur, tandis que les murs sont au-dehors d'une couleur claire, fort rouge, blanche ou grise. On peut les accompagner avec goût, d'échelles, de baquets, de cuves, de vieilles futailles, d'auges, de charrettes, de charrues, ustensiles que les paysans laissent ordinairement au-dehors. Les chaumières sont d'autant plus pittoresques qu'elles offrent plus le caractère de la vétusté. Comme dans la nature une campagne arrosée est plus agréable qu'une campagne aride, il en est de même des campagnes feintes ou représentées par l'art. Les eaux leur prêtent un charme particulier. Mais les peintres

qui en introduisent dans leurs tableaux, doivent être parfaitement instruits des principes de la réflexion aquatique; cette réflexion varie bien différemment sur une eau calme et limpide, que sur une eau trouble et agitée. Le peintre ne sauroit trop étudier les objets qui sont sur les premières lignes du tableau. Ils attirent les yeux du spectateur, impriment le premier caractère de vérité, et contribuent beaucoup à donner de la confiance pour le reste de l'ouvrage. Les plantes dont on enrichit les devants de la composition doivent être d'un beau choix, et se distinguer par la grandeur de leurs formes. Il est très-utile d'en faire, d'après nature, des études dessinées et même peintes. On peut aussi placer sur le devant du tableau des troncs d'arbres abattus par l'orage, des branches encore chargées de leurs feuilles, des arbres déformés à tiges tortueuses, des pierres chargées de plantes et de mousses, des fragmens de rochers, etc. Dans la plupart des paysages, les figures semblent plutôt faites pour les accompagner que pour leur convenir; cependant elles doivent toujours leur servir d'ornemens. Il y a des paysages dont les sites et les dispositions ne demandent que de simples figures passagères; plusieurs bons maîtres en ont introduit chacun d'après son style, comme ont fait Poussin dans le style héroïque, et Fouquier dans le style champêtre, avec toute la vraisemblance et la grace possible. Il y a aussi des figures de repos qui paroissent intérieurement occupées. Au reste, quelque situation qu'on donne aux figures, le meilleur moyen de les faire valoir est de les accorder tellement au caractère du paysage, que le paysage semble n'avoir été fait que pour les figures. Il faut toujours proportionner la grandeur des figures à celle des arbres et des autres objets qui entrent dans le tableau. Le peintre doit les toucher avec esprit, et se souvenir qu'entre les parties qui donnent l'ame aux paysages, les figures tiennent le premier rang. Quoique la diversité plaise dans les objets qui composent un paysage, c'est principalement dans les arbres qu'elle montre son plus grand agrément. Elle s'y fait remarquer dans l'espèce et dans la forme. L'espèce des arbres demande une étude et une attention particulière pour les distinguer les uns des autres. Il faut que du premier coup-d'œil on voie que c'est un chêne, un orme, un sapin, un sycomore, un peuplier, un saule, un pin, enfin, tout autre arbre qui, par une couleur ou une touche spécifique, peuvent être reconnus pour une espèce particulière. La variété n'est pas moins grande dans les formes. La nature en fait voir de jeunes, de vieux, d'ouverts, de serrés, de pointus. Dans cette variété, il doit y avoir une distribution de branches qui ait un juste rapport et une liaison vraisemblable avec les touffes. Mais de quelque manière qu'on tourne et qu'on présente les branches des arbres, et de quelque nature qu'ils soient, la touche en doit être vive et légère. Il faut que les branches, les touffes, les feuilles, conservent cet air de liberté qui fait leur caractère; il faut qu'elles se fuyent, qu'elles s'écartent les unes des autres, qu'elles tendent à se porter à des côtés différens. Rien, en tout cela, ne doit sentir l'arrangement. Cette diversité doit paroître un jeu du hasard, un caprice de la nature. Les arbres varient encore beaucoup par leurs écorces, qui méritent une attention particulière; celles des bois durs diffèrent autant des bois blancs, que celles des jeunes arbres diffèrent des vieux.

Pour celui qui veut peindre le paysage, l'étude des grands maîtres

devient d'abord nécessaire. Parmi le grand nombre des maîtres de toutes les écoles, De Piles préfère les estampes en bois du Titien, où les arbres sont bien formés, et celles que Corneille Cott, et Augustin Carache ont gravées. A leur défaut, on en substituera d'autres qui aient un bon caractère de touche: Fouquier, par exemple, Paul Bril, Breughel et Bourdon sont d'excellens modèles. De ces études préparatoires, on passera à celle de la nature. Différens maîtres ont employé pour cela différens procédés. Les uns se sont contentés de dessiner les formes, les effets, les accidens dont ils étoient frappés. D'autres se munissant d'une boîte à couleur portative, comme Vernet, les ont peints sur du papier fort; quelques-uns ont seulement tracé les contours des objets, et les ont ensuite lavés en couleurs à l'eau, méthode par laquelle on n'atteint pas à la même verité qu'avec les couleurs à l'huile, mais qui offre du moins des soulagemens et des secours à la mémoire. Au reste, un peintre paysagiste doit se tenir toujours prêt à dessiner ce qu'il remarque d'extraordinaire ou d'intéressant pour son art, et marquer chaque objet d'un signe qui en indiquera les couleurs, comme le pratiquoit encore Vernet; mais pour tirer de ces études tout l'avantage possible, il faut, sans trop accorder à la mémoire, se hâter de les colorer dès qu'on en a la commodité. Le paysagiste doit étudier la nature en tout temps, puisqu'il est obligé de la représenter en toutes les saisons; néanmoins, suivant De Piles, le temps le plus avantageux pour faire ces études est l'automne. Elle offre abondamment les plus beaux effets; mais qu'on se souvienne qu'entre les choses qui donnent de l'ame au paysage, il y en a cinq essentielles; les figures, les animaux, les eaux, les arbres agités du vent, et la légèreté du pinceau. Une des plus grandes perfections du paysage dans cette grande variété d'objets qu'il représente, est l'imitation fidèle de chaque caractère en particulier; comme son plus grand défaut est une pratique sauvage qui tombe dans ce qu'on appelle routine. Parmi les choses que l'on peint de pratique, il est fort à propos d'en mêler quelques-unes faites d'après nature. Le Titien et le Carache sont les plus capables d'inspirer le bon goût. Mais on peut dire à la louange du premier, que le chemin qu'il a frayé est le plus sûr, en ce qu'il a exactement imité la nature avec un goût exquis, et un coloris précieux. Le Carache, au contraire, quoique très-habile, et d'autres bons maîtres, n'ont pas été exempts de manière dans l'exécution de leurs paysages. Watelet distingue dans l'art du paysage un genre combiné, qu'il appelle *paysage mixte*. C'est, selon lui, dans ces sortes de paysages que se sont distingués les artistes nombreux et célèbres qu'a produits la Hollande. Potter, Van-den-Velde, Ruysdael, Berghem, Herman, et tant d'autres, ont souvent peint, en les embellissant et en se permettant d'être plus ou moins fidèles, des aspects connus. Plusieurs d'entre eux se sont quelquefois restreints au portrait exact de certain lieu, comme Van-Goyen; quelquefois encore ils ont presque entièrement créé leurs paysages comme Poelembourg, Wouwermans, et dans ce cas, on doit les regarder comme inventeurs. Mais, en général, la nature semble avoir eu dessein de les fixer à ce genre mixte, en leur prodiguant des beautés qui lui sont infiniment favorables, et en leur donnant à eux-mêmes, comme habitans d'un pays froid et tranquille, un caractère national propre au talent qu'ils ont exercé. Par-tout,

en effet, se présentent en Hollande, aux regards des artistes, de belles prairies, des canaux sans nombre, des troupeaux sains et vigoureux, des habitations villageoises dont les entours et l'intérieur, quoique rustiques, offrent une propreté peu commune, et éloigne l'image de la pauvreté malheureuse; les marchés, les fêtes, les nôces, les foires ou kermesses, imitations souvent composées, font cependant reconnoître, comme si on les avoit déjà vus, des pays où l'on n'a point été. Enfin, ce pays favorable aux paysagistes de ce genre, leur offroit des rendez-vous de buveurs, des tabagies, où se présentoient souvent à leurs regards les effets des passions naturelles, avec une énergie grossière à la vérité, souvent même basse, mais que les artistes attachés à tout ce qui tient à la nature, dédaignent moins que les gens du monde. Voilà une partie des richesses que la nature du pays et des habitans a prodiguées à des artistes, dont le caractère national est à l'égard des arts, la patience, le goût de la propreté et de la vie sédentaire. Aussi plusieurs ont-ils vécu séparés les uns des autres dans le lieu qui les a vus naître. Ils n'ont point eu d'académies fondées et célèbres comme l'Italie et la France; mais leurs beaux et nombreux ouvrages déposés et conservés dans les collections des négocians enrichis, ont constitué ce que l'on nomme l'école Hollandaise. Mieux que tout autre, ils pouvoient imiter les animaux, qu'ils avoient sans cesse sous les yeux. Mieux que tout autre, ils pouvoient connoître et représenter les effets des eaux, les accidens de la lumière, et peindre des marines; la vue continuelle et facile d'une multitude de barques, de vaisseaux, de ports, de rades et de canaux, leur offroit beaucoup de moyens et de secours. Dans les villes, ils trouvoient pour monter leur coloris, un mélange heureux de bâtimens de brique, d'arbres, de verdure, de voiles, de ponts pittoresques. La Hollande est donc le pays où naturellement doivent se trouver en plus grand nombre les paysagistes du genre mixte ou des vues composées. Quant aux représentations idéales de la nature champêtre, il faut se transporter en Allemagne, en France, et surtout en Italie, pour se faire une juste idée de ce genre. En s'arrêtant principalement en Italie, on voit d'abord que les aspects y sont généralement plus pittoresques, et d'un caractère plus élevé que les sites de la Hollande: en second lieu, que les esprits, dans ce climat plus chaud, y sont aussi plus en mouvement; et enfin, que la poésie, la musique, et généralement tous les arts libéraux, portent l'imagination vers le beau idéal. Ainsi, les montagnes, les torrens qui s'y précipitent, les belles collines, les lacs, les vallées fertiles ont dû naturellement faire la base des paysages italiens: les fabriques nobles, les temples, les monumens antiques et ruinés, ou modernes et majestueux, fournissoient les accessoires. C'est donc là que devoit s'établir dans toute sa pompe, l'art du paysage. Cet art passa, comme tous les autres, d'Italie en France et dans toute l'Europe. Mais les climats ainsi que les idées, les usages et les occupations de leurs habitans ont établi des différences entre les ouvrages des Italiens et ceux des autres peintres. En se restreignant aux Français, on peut dire que dans les environs de Paris même, où les arts semblent fixés, il ne s'est trouvé ni le ciel, souvent serein et presque toujours chaud du midi, ni cette nature grandiose dont abonde l'Italie, ni ces fabriques imposantes, ni ces ruines majestueuses qui y arrêtent si souvent

les regards, et qui rappellent à l'esprit Rome ancienne, et, par elle, la Grèce immortelle. Peu sensibles d'ailleurs aux charmes de la nature champêtre, il n'est pas étonnant que nos paysagistes aient suivi peu exactement les Hollandais et les Italiens. Ils ont dû peindre le plus souvent de pratique, ou d'après des idées suggérées, et tomber par-là dans le plagiat. Dans les exceptions à faire, il faut bien se garder de ranger le Lorrain et le Poussin; naturalisés, en quelque sorte, dans l'heureuse Italie, ils ont profité de tous les avantages et de toutes les inspirations de leur patrie adoptive. Watelet croit donc que la plus grande partie de nos peintres paysagistes ont jusqu'ici traité leur genre trop idéalement, ou qu'ils ont copié la nature d'une manière trop servile, d'après des imitations étrangères. Ce n'est cependant pas que la France ne puisse offrir aux artistes des sites intéressans, variés, quelquefois majestueux, plus ordinairement agréables et rians. Notre climat, dans certaines parties, a des ressemblances avec l'Italie, à laquelle il confine au midi; il en offre le ciel et les productions. D'autres provinces réunissent quelques-uns des avantages de la Hollande. Nos montagnes, nos fleuves, nos pays de bocages, nos fécondes vallées, sont des modèles heureux d'une nature qui nous appartient; mais nos artistes, si actifs par caractère, sont paresseux, lorsque pour tirer parti de ces richesses, il faut se priver des jouissances de la capitale. On penseroit volontiers que nos paysagistes pourroient trouver quelques secours dans les descriptions des poètes et des romanciers; mais les mêmes causes qui se sont opposées aux grands succès de nos peintres de paysages, ont influé sur les tableaux poétiques et sur les descriptions de nos auteurs. Aussi la plupart de ceux qui ont écrit dans le genre pastoral, ne consultant que leur imagination, ont décrit une nature trop idéale, et souvent aussi trop maniérée, pour guider nos artistes à la vérité.

Le paysage n'est pas exclusivement réservé pour les tableaux mobiles et portatifs; on le peint encore dans des galeries, des salons et des appartemens. Il s'agit pour cela de choisir ce qui convient le mieux au local. Outre les règles du point de vue et de la lumière nécessaires dans ce travail, il faut que l'architecture y soit par-tout observée et ménagée relativement à la division des membres ainsi que des ornemens; soit que ces divisions existent en effet, ou ne soient que figurées en peinture, il devient essentiel qu'elles correspondent avec la porte, la cheminée, et l'alcove, s'il y en a une, de manière que tout l'ouvrage conserve les proportions du même ordre d'architecture, et qu'il ne compose qu'un seul corps solide et régulier. Si par hasard on ne vouloit représenter qu'un seul tableau sur toute la longueur du mur, il devroit être exécuté dans la manière d'une tapisserie de haute-lice; mais lorsque le pan de la muraille est si long, et la distance à laquelle on peut s'en placer, si petite, qu'il n'est pas possible à l'œil d'en embrasser à-la-fois toute l'étendue, il vaut mieux le partager en différens compartimens. Les portes, même sans corniche ou sans moulures, et au niveau de la toile, doivent rester libres, c'est-à-dire qu'on n'y peindra aucun objet. Le meilleur parti seroit alors d'entourer les portes d'une chambre de belles moulures ou d'autres ornemens. Si la porte se trouve au milieu de la chambre, un frontispice avec quelqu'ouvrage de sculpture peint sur toile, en relief, y produira un bon effet. Si sur trois panneaux qu'on destine à un salon, on

peut rendre la nature, on ne peut pas faire servir l'un pour représenter le matin, le second pour le midi, et le troisième pour le soir, ni même pour des contrées différentes, car il faut que le même ciel règne par-tout; mais dans le cas où on auroit divisé le salon en quatre panneaux, il seroit permis alors d'y mettre les quatre parties du monde ou les quatre saisons de l'année, de manière néanmoins que chaque tableau ait son point de vue particulier. Si le même site d'un paysage se prolonge dans les différens tableaux, il faut que le même ciel se trouve aussi dans tous, et que le feuillé des arbres passe de l'un à l'autre, lorsque les branches en sont assez longues. Pour ce qui est de la difficulté qu'offrent les lumières qui viennent de la droite et de la gauche sur les panneaux des côtés, et de celle qui tombe directement sur ceux qui sont vis-à-vis des fenêtres, on suivra les principes consignés dans les articles Jour, Lumière.

Il est aussi une manière particulière de peindre et d'orner les pavillons, les cabinets de verdure, les portiques, les vestibules et autres lieux semblables. Dans les pavillons qui, en général, sont destinés à rassembler une société, il faut employer des grottes, des jets d'eau, des figures et des vases. Aux extrémités des galeries et des portiques, ce sont les vues de quelqu'ouvrage d'architecture qui produisent le meilleur effet; et sur les deux côtés, entre les fenêtres, on représentera des niches avec des figures ou des bas-reliefs, suivant que la muraille en sera plus ou moins épaisse. Dans les vestibules, avec des appartemens de chaque côté, on emploiera des figures et des bas-reliefs, ainsi qu'une belle architecture avec des termes et d'autres semblables ornemens; mais autour des fenêtres il ne doit y avoir que des feuillages. Quant aux cabinets de verdure placés au bout des allées et garnis de siéges, le mieux est, en général, d'y représenter des grottes avec des figures et des jets d'eau; mais ce sont les bas-reliefs un peu sombres qui conviennent le mieux aux simples bancs garnis d'un dossier, et qui en même temps servent de point de vue. Au reste, comme il y en a de différentes espèces, il est nécessaire aussi d'en varier les ornemens, tant dans le dessin que dans le coloris, suivant les differentes lumières dont ils sont éclairés. Si le cabinet de verdure est d'une forme carrée, avec l'ouverture au milieu, et que l'on soit obligé d'y représenter des bas-reliefs, il faudra que la lumière tombe par-devant; mais en cas qu'il n'y ait point d'ouverture par le haut, on fera venir davantage la lumière d'en bas. Lorsque le bâtiment est profond, ou que l'ouverture par laquelle vient la lumière se trouve loin de la muraille, il est nécessaire qu'elle soit principalement éclairée par les reflets du pavé; mais quand l'ouverture est grande, la lumière peut tomber un peu de côté, tandis que si, au contraire, le cabinet de verdure a peu de profondeur, ou que l'ouverture se trouve plus proche, et qu'une partie de la peinture soit éclairée et l'autre dans l'ombre, il faut indiquer dans la partie ombrée les reflets qui lui sont propres et naturels, afin que les bas-reliefs fassent l'effet d'un ouvrage sculpté et encastré dans le mur: et comme on ne peut pas y donner un ton agréable et suave, à cause de l'obscurité qui y règne, on doit l'exécuter d'une manière large et vigoureuse, c'est-à-dire, qu'on ne doit pas trop en rendre les petits détails, afin que tout se détache mieux et qu'il n'y ait point de confusion; l'effet, alors, en sera bon à une plus grande distance: voilà pour ce qui con-

cerne la lumière de cette espèce de peinture. Un bon choix et une bonne disposition de couleurs ne contribuent pas moins à rendre ces ouvrages agréables. Selon Lairesse, la pierre bleue, la pierre grise de Benthem et le marbre blanc sont les plus propres pour cet effet. La verdure dont ces cabinets sont couverts jetant ordinairement de l'ombre sur les objets qui y sont peints, et leur communiquant plus ou moins de sa couleur, il en résulteroit un très-bel effet, principalement sur le blanc. La pierre grise et la pierre bleue conviendroient mieux pour ornemens. Le pourpre, le violet et le rouge ne peuvent pas trouver place ici, à cause du vert, qui ne se marie point avec ces couleurs; mais au cas qu'une lumière tombe directement sur la peinture sans qu'il y ait d'ombre, alors ces trois dernières couleurs feront bien, ainsi que la couleur de chair; la peinture même en ressortira mieux. Pour que toute cette disposition soit bien entendue, il faut que le cabinet de verdure soit large, et que les objets dont il est orné soient peints sur des panneaux placés de chaque côté près de l'ouverture, et qu'ils ne jettent que peu ou point d'ombre. Les peintures doivent être circulaires, carrées, octogones, ovales, suivant que le local l'exige. Quant aux sujets qu'on veut représenter, c'est encore le local qu'on doit consulter pour cela. Zéphyre et Flore se trouveront bien dans des parterres ou des jardins à fleurs, Pomone au milieu des vergers. Ces deux sujets seront exécutés en manière de bas-reliefs, un peu moins que ronde-bosse, et éclairés par-devant; mais lorsque le jour tombe de côté, ils ne doivent être que foiblement ombrés, et avoir peu de relief. Dans les jardins à fleurs, ce sont les grandes perspectives et les bosquets avec un épais feuillé qui font le meilleur effet. Au bout des allées d'arbres il faut placer, au contraire, pour ornemens, des fleuves, des ports de mer avec des montagnes, des fabriques, des rochers et autres objets semblables, mais lorsqu'ils ne sont pas dans l'ombre des arbres et qu'ils reçoivent un jour pur et ouvert. Dans les cabinets de verdure et dans les endroits destinés à s'asseoir, qui sont plus ou moins ombragés par la verdure, les perspectives ne sont pas convenables, et l'on peut y placer des bas-reliefs avec un, deux ou trois plans. Dans les cours, entre la maison et le jardin, encloses des deux côtés par des murailles, on pourra se servir de bas-reliefs d'une foible rondeur, imitant l'espèce de pierre qu'on jugera à-propos, comme termes, vases ornés de verdure, dans le cas qu'il n'y en ait pas de véritables, ou jets d'eau avec des cascades. Contre les haies vives et les murailles couvertes de verdure, des ouvertures circulaires avec des bustes conviennent mieux, toutefois au défaut de véritables. On peut donner à ces bustes une couleur de marbre ou de pierre un peu claire. *V.* Clair-Obscur, Lointain, Site, Terrein et Vues.

L'art des paysages fut cultivé par les anciens, qui en avoient fait, comme les modernes, un genre à part. Les morceaux qu'on en retrouve dans les *Antichita di Ercolano*, et celui que Winckelmann a publié dans la dernière planche de ses *Monumenti inediti*, sont dessinés avec beaucoup de goût, de grace et de vérité. (*Voy.* Peinture.) Après plusieurs siècles de barbarie, l'Italie, cette riche et brillante contrée, devint le berceau des beaux-arts.

Jusque vers le seizième siècle, tous les genres de peinture furent confondus. Ceux qui traitoient la figure employoient indistinctement dans leurs sujets les fleurs, les

fruits, les animaux, et même tout ce qui peut composer un paysage; mais peu à peu l'art sortant de l'enfance, divisa chaque genre, qu'on travailla séparément. Les Flamands ouvrirent les premiers la route; ils firent des tableaux où les paysages, par exemple, furent le sujet principal, et les figures les accessoires. Le Titien et les Carache furent pour l'Italie et pour tous les pays, les premiers et les meilleurs maîtres des paysagistes. Titien eut pour imitateurs la plupart des Flamands; et parmi les Vénitiens, on remarque *Giov. Mario Verdizzotti*, son ami, dont on a des paysages estimés et assez rares.

Vers la fin du quinzième siècle, le paysage n'étoit pas encore, ainsi que je l'ai remarqué, un genre à part; néanmoins Florence eut alors quelques bons paysagistes. Vasari nomme entr'autres MAZZIERI, élève de Franciabigio; son dessin étoit mâle et vigoureux. Ce ne fut, à ce qu'il semble, que bien avant dans le seizième siècle, que le paysage brilla de quelqu'éclat dans cette ville. *Adrien* FIAMMINGO marcha le premier dans la carrière avec succès; *Christophe* ALLORI l'emporta sur tous ses contemporains par un pinceau léger et facile, et par sa manière de bien disposer ses figures. Le fécond *Gaspar* FALGANI eut pour maître *Valerio* MARUCELLI, et son style fut imité par *Giov.* LOTI et par *Benedetto* BOSCHI. Les paysages de ce temps deviennent noirs dans le vert; ce qui a fait appeler cette manière, par Baldinucci, manière antique. La nouvelle commença dans *Filippo* D'ANGELI, surnommé le *Napolitain*, à cause du long séjour qu'il fit à Naples. Il travailla souvent en petit; ses vues sont ornées de figurines, qui y produisent un effet merveilleux. Cette seconde manière se remarque beaucoup mieux dans *Salvator* ROSA, dont j'aurai occasion de parler plus bas. Il ne fit point d'élèves, mais il eut des copistes et des imitateurs de ses premières productions dans *Taddeo* BALDINI, *Lorenzo* MARTELLI et autres. *Antonio Giusti*, élève de Cesare Dandini, excella dans cet art; il s'exerça aussi dans d'autres genres gracieux. De Morona cite les deux frères Poli comme des artistes féconds, et dont la manière étoit agréable. Florence possède beaucoup de vues champêtres de *Paolo* ANESI, qui florissoit au commencement du dix-septième siècle: on en voit aussi à Rome. Il instruisit *Francesco* ZUCCHERELLI, qui séjourna long-temps dans cette dernière ville, et qui y travailla d'abord sous Morandi, et ensuite sous Pietro Nelli. La manière de Zuccherelli avoit un mélange de force et de gracieux qui fit admirer ses paysages, non-seulement en Italie, mais dans l'Europe entière. Il eut pour élève *Joseph* ZAIST, qui montra plus d'invention, plus de variété que son maître, mais qui n'eut pas ses teintes douces et moelleuses.

Un des premiers paysagistes de l'école siénoise fut MATTEO de Siène, où on l'appeloit *Matteino*, pour le distinguer de Matteo l'ancien. Il mourut à Rome, où il s'étoit fixé sous le pontificat de Sixte V. Beaucoup de ses paysages, beaux, quoique dans la manière antique; ceux de *Giov.* FIAMMINGO, et sur-tout ceux des deux frères BRIL, flamands, ornent la galerie du Vatican, et plusieurs autres endroits de Rome. Le style de Matteino étoit sec, et son coloris manquoit de vérité. Paolo, qui les surpasse, se perfectionna d'après Titien et les Carache. Paolo réussissoit à peindre au naturel toutes sortes de vues, et à les embellir. L'Italie est pleine de ses petits tableaux. Au même temps vivoit à Rome *Fabrizio* PARMIGIANO, qu'on peut comparer à

Matteo, et à *Cesare* PIEMONTESE, qui se rapprocha davantage de Paolo.

L'art des paysages fleurit particulièrement à Rome sous Urbain. Avant ce temps étoit mort à Rome *Giambat.* VILA, un des premiers qui, d'après Annibal Carache, réformèrent la sécheresse qu'on reproche aux Flamands, et introduisirent une manière plus pâteuse de représenter les objets champêtres. *Vincent* ARMANN, flamand, ajouta beaucoup à cet art, et employa une certaine douceur dans le coloris, et quelques accidens de lumière qui parurent neufs. Il est admirable pour les figures, et riche d'invention; mais ses compositions ne sont pas assez soignées. Les trois plus célèbres paysagistes qui parurent ensuite, furent *Salvator* ROSA, *Claude* GELLÉE, dit communément LE LORRAIN, et *Gaspar* DUGHET, surnommé aussi POUSSIN, sans doute parce qu'il fut élève et beau-frère du fameux Nicolas Poussin. Il est indiqué dans les Dictionnaires bibliographiques sous le nom de *Guaspre* DUGHET. Le premier choisissoit le plus souvent ses scènes dans la nature sauvage; de sombres forêts, des roches escarpées, des précipices, des cavernes, des champs hérissés de ronces, des arbres tronqués, renversés ou tortueux, sont les objets qu'il peignoit de préférence. Rarement ses paysages sont animés d'une couleur vive. Comme il traitoit bien les petites figures, il en plaçoit dans presque tous ses tableaux, où l'on voit ordinairement des bergers, des marins, et sur-tout des soldats. *Bartolom.* TORREGIANI, son élève, qui mourut jeune vers 1675, eut des succès dans ce genre, mais il ne sut pas poser et accorder ses figures, défaut qu'évita Giov. GHISOLFI de Milan. Dughet ne le céda point à Rosa en célérité; comme lui il pouvoit, en un jour, commencer et finir un paysage; mais il choisit les plus beaux aspects, les vues les plus riantes; aussi peignit-il les endroits les plus délicieux des territoires de Tusculum et de Tivoli. Il composa aussi des paysages d'idée, dans lesquels on retrouve les graces et l'aménité de son pinceau. Ses plus grandes et ses plus belles productions en ce genre sont au palais Panfili. Dans la représentation des plantes, il est aussi varié que la nature, mais il semble tenir trop au vert. Il ne réussit pas aussi bien dans les accidens de lumière que produisent l'aurore, le soleil du midi, le crépuscule et la teinte d'un ciel orageux ou serein; mais il peint merveilleusement, et le souffle du zéphyre qui agite légèrement les feuilles, et le tourbillon impétueux qui terrasse, déracine et disperse les plantes et les arbres. Quelquefois aussi il exprime heureusement les orages, les éclairs et la foudre. Dughet imitoit également la belle nature dans ses figures comme dans les accessoires. Ses fabriques tiennent de l'antique. Ses scènes sont-elles prises dans les campagnes de la Grèce et de Rome, on y voit des arcs, des colonnes, des chapiteaux; il n'introduit ni troupeaux, ni bergers; ses figures sont tirées de l'histoire ou de la mythologie ancienne; en un mot, ses sujets sont savans et peu communs. Tout, dans ses paysages, respire l'élégance, la vérité, l'érudition. Peu d'élèves sortirent de son école; son seul imitateur a été CRESCENZIO DI ONOFRIO, dont on trouve peu de chose à Rome. On peut placer après lui *Giov. Domenico* FERRACUTI, dont plusieurs villes d'Italie possèdent des paysages d'hiver, où la neige domine principalement. Ferracuti excelloit en ce genre. Quant à Claude le Lorrain, il est regardé aujourd'hui comme le meilleur paysagiste romain. Et en effet, ses riches et brillantes compositions sont

très-recherchées. Un paysage de Dughet ou de Rosa se parcourt en bien moins de temps que ceux de Gellée, qui cependant sont resserrés dans un champ plus étroit. Mais celui-ci offre tant de détours, d'échappées, de fuyans; ses lointains se prolongent tellement, il arrête l'œil sur une si grande variété d'objets, que volontiers l'on croit avoir fait un long voyage. C'est la nature elle-même; tout instruit, tout charme, tout séduit. On distingue principalement ceux des palais Altieri, Colonna, et de plusieurs autres collections. Il a imité, rendu tous les effets possibles de la lumière, soit réfléchie dans les eaux, soit produite par la situation du ciel même: on admire dans les paysages de Gellée toutes les nuances momentanées et accidentelles du jour. En un mot, l'air, la terre et les eaux sortent pleins de vie de son pinceau tout-puissant; il est le peintre de l'univers entier; ses ciels sont presque toujours peints d'après celui de Rome; le ton en est chaud et vapóreux. Quant à ses figures, elles sont d'ordinaire insipides et mesquines, et conséquemment sans mérite; elles ne sont pas toujours son ouvrage, mais celui de différens artistes, et spécialement de Lauri. Il eut pour élève un certain Angiolo, mort jeune, et cependant digne d'éloges. Poussin étudia beaucoup Claude Gellée, sur lequel entr'autres il se forma. Vers la fin du dix-septième siècle on vit fleurir à Rome Grimaldi, bolonois, qui demeura long-temps et mourut octogénaire à Rome, et *Paolo* Anesi, qui s'associa avec Lucatelli, dont le pinceau est estimé. A Milan, dans la collection de l'archevêque, on voit beaucoup de paysages de ce dernier. Souvent il est original dans la distribution de son sujet et dans la disposition des masses; son coloris est délicat, son feuillage est varié, ses figures ont de la grace. Dans le même temps, *Ercol.* Ercolanetti et *Piet.* Montanini, formés à Rome par Ciro Ferri et Salv. Rosa, se distinguoient à Pérouse. Il y a beaucoup d'esprit dans leurs figures, mais peu de correction dans le dessin. Plusieurs particuliers de Pérouse ont recueilli de ses vues ou paysages; et dans la sacristie des Hermites, on en voit quelques-uns qui tiennent du goût flamand. *Alexis* De Marchis, du territoire de Naples, brilloit déjà en 1710. Les palais Ruspoli et Albani, à Rome, ont quelques-uns de ses morceaux; mais il est beaucoup plus connu à Pérouse, à Urbin et dans les villes adjacentes. On trouve à Urbin des paysages où il a déployé toute l'habileté de son art, et dont on admire les figures. Il a su exprimer avec une heureuse facilité les incendies nocturnes et la teinte noire et jaune qui se répand sur tous les objets environnans; ses tableaux ne manquent point d'accord et d'ensemble; mais du reste il est négligé, incorrect. De Marchis a laissé un fils qui, comme lui, a peint le paysage, mais qui est sans réputation. Les productions de *Van Blomen*, mort en 1749, sont recherchées; on l'avoit surnommé l'*Horizon*, parce qu'il donnoit à ses fonds une teinte chaude et vaporeuse. Les palais romains sont enrichis de ses paysages à fresque et à l'huile. Sa manière de peindre les arbres et sa composition, ont assez ordinairement quelque chose de Gaspard Dughet. Quant à l'harmonie générale, sa couleur est mêlée de vert et de rouge, ce qui n'est pas d'un bon effet. Dans les collections, on voit à côté de ses ouvrages ceux de *Giaccinoli* et de Franç.-Ign. *Bavarese*, élèves qui l'ont imité le mieux. A-peu-près à la même époque, *François* Walliut travailloit à Rome. Il peignoit en petit; les figures de ses paysages sont très-bien exécutées; mais il

manque de ce sentiment, de cette morbidesse qui caractérisent les écoles d'Italie. Son fils l'imita sans jamais l'égaler.

Henri De Bles se fit connoître à Venise vers la fin du seizième siècle; mais quoiqu'il appartienne plus particulièrement à l'Italie, je lui ai laissé le rang qu'on lui donne parmi les Flamands. En 1600, *Ludov.* Pozzo, autrement Pozzoserrato, étoit avantageusement connu; il excelloit dans les lointains. Mieux que Paul Bril, son rival, il savoit exprimer et varier les nuances et les divers accidens de la lumière. Vint ensuite *Girolamo* Vernigo, appelé *Girol. da' Paesi*, plus connu à Vérone, sa patrie. Boschini loue *Domenico* Maroli, dont le talent consistoit sur-tout dans la représentation de tout ce qui tient à la vie pastorale. A la même époque, 1660, vivoit *Bartolom.* Calomato, dont la touche étoit moins parfaite, moins puissante, quoiqu'expressive et gracieuse. Ses petites vues champêtres offrent des figures bien composées et pleines de vie. On a d'un Formentini, qui travailloit au commencement du dix-huitième siècle, des paysages dont les figures sont d'Alexandre Marchesini. D. *Joseph* Roncelli, de Bergame, peignoit avec une habileté singulière les incendies nocturnes : plusieurs de ses morceaux ont été gravés par André Celesti. *Luc* Carlevaris, d'Udine, fut aussi bon peintre de paysages que de marines. *Marc* Ricci passe pour un des meilleurs paysagistes de l'école vénitienne; il prit Titien pour modèle. Aucun, avant lui, ne fut aussi vrai, aussi naturel, et ceux qui lui succédèrent ne l'égalèrent jamais. Pour juger de son talent, on ne doit pas rechercher ses productions journalières, dont il trafiquoit, ni les ouvrages qu'il faisoit sur des peaux de chevreau, mais il faut s'arrêter à ses paysages à l'huile, peints avec beaucoup de soin; ils sont plus communs en Angleterre qu'en Italie.

On sait que l'école lombarde se divise en plusieurs branches. *Francesco* Bassi, de Crémone, fixa sa demeure à Venise, où on l'appeloit, *il Cremonese da' paesi*. Son style étoit varié, agréable et achevé. Ses figures et ses animaux sont assez bien exécutés. Ses paysages se trouvent dans beaucoup de cabinets de l'Europe. Il faut bien se garder de le confondre avec un autre *Franc.* Bassi, dit le jeune, son élève, qui lui fut bien inférieur en talent. On donne la première place à *Sigismond* Benini, qui eut Messarotti pour maître. On remarque dans ses paysages une distribution sage, une disposition et une gradation bien entendues. Les accidens de lumière sont bien imités; son coloris est plein d'harmonie et de vigueur; mais ses figures manquent d'agrément et d'expression.

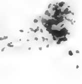
Dans l'école milanoise, Agricola forma *Fabio* Ceruti, qui donna dans le gris comme son maître. On se souvient encore volontiers d'un certain Perugini, aux paysages duquel Alexandre Maguasco ajouta des figures.

Dans le courant du dix-septième siècle, *Giov. Bat.* Viola, et *Giov. Francesco* Grimaldi, dont j'ai déjà parlé, se distinguèrent parmi les peintres bolonois comme paysagistes. Viola eut la gloire de bannir la manière sèche et froide des Flamands. Il s'établit à Rome, et orna de ses paysages à fresque, différens palais, et plus que tout autre la *villa Pia*. Il travailla de société avec Albani, et les connoisseurs retrouvent Viola dans les ouvrages d'Albani, comme dans d'autres productions de celui-ci on reconnoît Viola. Grimaldi surpassa de beaucoup Viola. Sans parler de ses talens en architecture, en perspective, en peinture, il grava encore parfaite-

ment bien ses paysages et ceux du Titien. Il passe pour avoir traité le feuillage d'une manière plus large que les Caraches. Sa touche est légère, son coloris vigoureux, mais on lui reproche d'avoir un peu trop donné dans le verd. La galerie Colonna est embellie de plusieurs de ses paysages. Malgré leur beauté, ils ne sont cependant pas recherchés des étrangers comme ceux de Gellée et de Dughet. On en voit même peu à Bologne, où beaucoup de bons paysagistes florissoient de son temps. On ne doit point passer sous silence *Benedetto* POSSENTI, élève de Louis Carache. Il peignoit avec goût, et mettoit beaucoup d'esprit dans ses figures. Il composa le plus souvent des ports de mer, des embarquemens, des marchés, des fêtes, et autres sujets semblables. On ne fait pas moins de cas de *Bartolom.* LOTO ou LOTTI, élève de Viola, puis son rival; il contribua à maintenir le style des Caraches. *Paolo* ANTONIO, de Paderne, formé par Cignani, contrefit avec beaucoup de vérité la manière du Guerchin, qui avoit été son premier maître. ANTONIO DAL SOLE, appelé *Le Manchot*, *François* GHELLI, et *Filippo* VERALLI, sortirent de l'école d'Albani. Parmi les paysagistes bolonois, on cite avec éloge un certain *Marco* SAUMARCHI, vénitien: Orlandi place au commencement du dix-huitième siècle, une *Maria Elena* PANZACCHI, assez habile. Elle avoit eu les leçons de Taruffi. On rencontre peu de ses productions à Bologne même, et Crespi n'en cite que deux. Les paysages de *Paolo* ALBONI, contemporain de Maria Elena, sont répandus à Naples, à Rome et en Allemagne, où il resta plusieurs années. Ceux qu'on voit dans le palais Pepoli, chez le marquis Fabri, et dans d'autres palais, se ressentent de la manière hollandaise ou flamande, qu'il avoit prise pour modèle. *Angiol.* MONTICELLI se montra ensuite. Aucun à cette époque (1740), n'entendit mieux la dégradation des couleurs, aucun ne rendit avec plus de naturel et de variété les diverses teintes des feuilles, les terreins, les grands édifices, les figures. La cécité interrompit ses travaux. Depuis DOSSI, l'art du paysage avoit été comme abandonné à Ferrare, il fut remis en vigueur par quelques étrangers. *Giulio* AVELLINO, dit le Messinois, avoit eu pour maître Salvator Rosa, dont il orna les paysages de ruines et de fabriques bien entendues; quelquefois aussi il y ajouta des petites figures qui n'étoient pas sans expression. Il y a une collection de ses ouvrages à Ferrare; on en trouve encore plusieurs dans la Romagne. Avellino mourut en 1700. Après lui parut *Joseph* ZOLA, de Brescia, qui eut un goût exquis, un pinceau riche et fécond. Son architecture est rustique, ses ruines sont dans le genre moderne et bizarrement tapissées de lierre et de petites plantes. Sur ses fonds d'azur, il a singulièrement multiplié les figures et d'autres objets. Excepté le coloris, qu'il étudia toujours avec soin, il négligea beaucoup le reste. On préfère ses premiers ouvrages aux autres. Le meilleur des nombreux élèves qu'il forma, fut *Girolamo* GREGORI. Quoiqu'il se soit adonné à d'autres parties de la peinture, il eut néanmoins des succès dans le paysage, et un talent rare pour représenter les fleurs et les fruits.

Dans le dix-septième siècle, *Sinibaldo* SCORZA se signala le premier à GÊNES, comme paysagiste. Ses figures d'hommes et d'animaux sont bien touchées et bien disposées. Il trouva l'art de fondre et de marier le goût italien et flamand. M. Charles Cambiaso possède un paysage où les animaux semblent peints par Berghem, dont il saisit

bien le faire ; les figures d'hommes sont encore mieux exécutées. Il a traité aussi des sujets de l'Histoire sainte, et de la Mythologie : on trouve de ses ouvrages dans différens cabinets. *Antonio* TRAVI, appelé *il Sordo di Sestri*, rivalisa dans l'art de manier les couleurs, avec *Strozzi* et le flamand *Waals*. Il apprit de ce dernier à employer heureusement la perspective ; à représenter des campagnes arrosées d'une rivière limpide, ornées de longues allées, ou couvertes de riches plantations. *Strozzi* lui apprit à varier ses vues, à bien disposer et conduire ses lointains. Mais quoique ses paysages ne soient point achevés, ils ne laissent pas de plaire par leur distribution agréable, par la couleur naturelle du fond et des plantes, et par l'énergie de sa touche. Les ouvrages de Travi sont répandus dans tout le pays Gênois : mais un grand nombre de ceux qui portent le nom de cet artiste, sont de ses fils qui suivirent la même carrière, sans avoir la même intelligence de pinceau. On peut mettre au nombre des paysagistes de l'école gênoise, *Ambroise* SAMENGO, et *Franç.* BARZON. Le premier mourut jeune, le second peignit des marines et des paysages dans le style de Claude Lorrain et du Poussin. Sa touche tendre, suave, et d'un grand effet, le fit connoître à la cour de Louis XIV ; il y resta long-temps, et c'est pour cela que ses tableaux sont rares en Italie. *Raphaël* SOPRANI qui a écrit les vies des peintres liguriens, et beaucoup d'autres nobles gênois, se sont aussi exercés dans le paysage. *Charles-Antoine* TAVELLA eut, dans les premiers temps du dix-septième siècle, une réputation méritée. Après Travi, il tient le premier rang parmi les paysagistes gênois. Un de ses maîtres fut un certain Gruembroech, allemand, surnommé *il Solfarolo*, parce que dans ses paysages il introduisit souvent du feu. Tavella marcha sur ses traces ; mais il radoucit ensuite sa manière sur Castiglione, Le Poussin, et les bons maîtres flamands. Plusieurs collections de Gênes, et notamment le palais Franchi, contiennent beaucoup de ses ouvrages. Les fonds en sont chauds, les dégradations des terreins belles et bien ménagées, les effets de lumière agréables ; les plantes, les fleurs, les animaux sont exprimés avec une grace infinie, avec une vérité frappante. Il fut aidé pour ses figures par les deux Pioli, père et fils, et plus souvent par Alexandre Magnasco avec lequel il avoit fait société de travaux. Lui-même cependant les peignit quelquefois, prenant pour modèles ses amis, et les réduisant ensuite d'après une méthode qui lui étoit propre. Sa fille *Angiola*, n'eut ni son goût, ni sa facilité ; mais elle multiplia avec zèle les productions de son père. Beaucoup cherchèrent à imiter Tavella ; celui qui en approcha le plus fut *Niccolo* MICONE, ou autrement LO ZOPPO, comme l'appeloient ses concitoyens. *Etienne* MAGNASCO, mort jeune, travailla à Rome, et ne laissa dans son pays que peu d'ouvrages, dont la bonne composition le fit regretter. ABBIATI forma à Milan, son fils *Alexandre*, qui se distingua par des sujets bizarres. Il fit quelques additions heureuses aux paysages de Tavella et à d'autres. Malgré la vivacité, le sentiment de sa touche, et malgré la beauté de son dessin, on l'estima peu dans sa patrie, à laquelle il ne donna point d'élèves. A la vérité, ses tableaux n'avoient pas ce fini, cette union de teintes, qui charment tant en peinture. L'humeur enjouée de *Giov. Agostino* RATTI, de Savone, lui donna du goût pour les scènes gaies et facétieuses, comme fêtes, danses, etc ; c'étoit à



quoi se bornoit son plus grand talent ; mais il avoit une imagination vaste et féconde. Il mourut en 1775, à Gênes, sa patrie.

Le PIÉMONT paroît n'avoir produit que très-peu de paysagistes. Lanzi parle seulement de *Franç. Ant.* MEYER, ou plutôt *Meyerle*, de Prague, qui étoit attaché à la cour de Savoie. Il s'acquit moins de réputation par ses travaux en grand, que par ses petits tableaux à la flamande, genre dans lequel il excella. Un nommé *Paolo* FOCO, piémontois, se distingua par des paysages dans le goût vénitien, et dont les lointains sont d'un très-bel effet ; on en voit un grand nombre à Casal, où il séjourna long-temps. Ce peintre avoit précédé *Meyerle*, qui mourut en 1782.

Quoique la manière des paysagistes FLAMANDS, HOLLANDAIS, ALLEMANDS soit souvent sèche, froide et monotone, néanmoins, après les Italiens, ils méritent le premier rang. Et comme il se trouve peu de différence dans le goût et le faire de ces artistes, je les citerai indistinctement, mais en observant toutefois l'ordre chronologique, autant qu'il me sera possible. Au rapport des historiens, il paroît que la ville de Harlem, si célèbre pour la culture des fleurs, a produit les premiers paysagistes de bon goût. On cite entr'autres *Albert* VAN-OUWATER, qui vivoit sur la fin du quatorzième siècle. Dinant vit naître *Joachim* PATENIER, dont on estime les ouvrages. Les petites figures en sont spirituelles, et les fonds agréables. Les arbres ont de belles formes ; il pointilloit les feuilles artistement. La marque ou le signe de ce peintre est un petit bon-homme chiant. *Henri* DE BLES, de Bovine, devint plus habile que le précédent. Il demeura long-temps dans les Etats de Venise. Sa touche a une grande finesse ; ses tableaux extrêmement variés, sont recherchés en Italie, sur-tout ceux appelés à la *chouette*, parce que dans chacun il en plaçoit une. Mais le ton général de sa couleur est bleu ; et le caractère de ses figures paroît aux Italiens avoir quelque chose d'étranger. La ville d'Amsterdam possédoit un très-beau paysage de cet artiste ; on y voit, sous un arbre, un porte-balle endormi, pendant qu'une troupe de singes s'emparent de la boutique, dont ils étalent les différens bijoux aux branches des arbres. On range *Lucas-Cassel* VAN-HELMONT, parmi les grands paysagistes de Flandres. *Pierre* VAN-ORLEY, de Bruxelles, fut médiocre. La même ville donna le jour à *Bernard* VAN-ORLEY, qui eut pour maître le célèbre Raphaël. Il exécuta des chasses en grand pour l'empereur Charles V ; et peignit entr'autres la forêt de Soignies, avec les plus belles vues des environs, où ce prince étoit représenté au milieu des principaux officiers de sa cour. C'est d'après ces tableaux et quelques autres cartons de Van-Orley, qu'on fit alors les belles tapisseries pour la famille impériale. *Lucas* DE LEYDEN a peint et gravé le paysage. On recherche sur-tout une gravure représentant un paysan et une paysanne auprès de trois vaches. Les tableaux de *Jean* L'HOLLANDOIS, d'Anvers, paysagiste en détrempe et à l'huile, ont assez de réputation. Il savoit se servir du fond, soit du panneau ou de la toile, avec succès, manière que Breughel a bien imitée. Franç. Floris nomme *Jean* SCHOORÉEL, le flambeau des peintres flamands. Habile dans plusieurs genres, il peignit aussi très-bien le paysage. *Jean* VAN-ELBURCHT, surnommé *Petit-Jean*, montra beaucoup de talent dans cette dernière partie. *Matthieu* KOEK, d'Anvers, se distingua, et fut un de ceux qui réformèrent le goût en introduisant celui d'Italie. *Jérôme*, son frère, grava ses pay-

sages. *Jean* SINGHER, surnommé *l'Allemand*, peignit en détrempe très-agréablement. La forme et l'espèce de ses arbres étoient très-variées et bien distinctes. *Jean* VEREYCKE, de Bruges, surnommé *Petit-Jean*, entendoit bien le choix et l'ordonnance des sites ; sa manière étoit vraie et naturelle. *Matthieu* KOCH, puis *Chretien* QUEBURGH, bons paysagistes, formèrent *Jacq.* GRIMMER. Ses lointains et ses ciels sont d'un ton de couleur et d'une légèreté admirables. Il touchoit agréablement les arbres, et composoit les fabriques avec intelligence. Il copia tous les environs d'Anvers. Les paysages d'*Adrien* DE WEERDT étoient d'abord dans le goût de François Mostaert ; mais à son retour d'Italie, il travailla d'après le Parmesan, dont il suivit et imita la manière. *Pierre* BREUGHEL, né à Breughel, aux environs de Breda, réussit parfaitement dans les nôces, les fêtes, et les danses de village. Le comique qui régnoit dans ses compositions le fit surnommer *Pierre* LE DRÔLE. Une touche légère, jointe à une belle harmonie de couleur, faisoit le mérite des paysages de *Henry* DE CLEEF. Tintoret employa *Martin* DE VOS, à peindre le paysage de ses tableaux. On a de cet artiste un paradis terrestre, dans lequel les animaux et le paysage sont également bien traités ; ce morceau se voyoit à Florence, dans le palais du grand duc. Un beau faire accrédita les ouvrages de *François* MOSTAERT, qui mourut jeune. Les ouvrages de *Nicolas* ROGIER et de *Jean* KAYNOT, furent estimés de l'étranger. La manière de celui-ci est dans le goût de Patenier. On a de *Marc* GUERARDS d'excellens paysages. Il y représentoit toujours une femme qui pisse sur un petit pont ou ailleurs ; c'est le pendant du petit bon-homme chiant de Joachim Patenier. *Gilles.* COIGNET, d'Anvers, qui s'est acquis quelque réputation, mourut en 1600. *Pierre* BOM passe pour un habile paysagiste en détrempe, ainsi que *Lucas* et *Martin* DE VALCKEMBURG. Les paysages de *Jean* JORDAENS, élève de Martin de Cleef, et ses fêtes de village, ont du mérite. *Pierre* BALTEN avoit pris pour modèle Pierre Breughel. Il avoit fait pour l'empereur Charles-Quint un paysage avec un grand nombre de figures ; le sujet étoit la prédication de Saint Jean dans le désert. Le prince fit peindre, depuis, un éléphant à la place de Saint Jean. Le motif de ce changement a été jusqu'ici une énigme. Les ouvrages de *Corneille* MOLENAER, dit *le Louche*, à cause de son défaut naturel, portent l'empreinte d'un grand talent et d'une extrême facilité. *Gilles* DE COONINXLOO, élève de Léonard Kroes, peintre d'histoire et de paysage, naquit à Anvers en 1544. Ses tableaux sont d'une couleur agréable et d'une touche légère ; les fonds en sont extrêmement variés. Il y en a de très-beaux, dont les figures et les animaux sont de Martin Van-Cleef. On en voyoit un, près d'Anvers, de seize pieds de longueur. *Bartholomé* SPRANGER, né en 1546, et mort dans un âge avancé, se distingua dans le paysage comme dans beaucoup d'autres genres. On a plusieurs bons morceaux de *Charles* VAN-MANDER, élève de Lucas de Heere. Ses arbres sont assez bien touchés, ainsi que ses figures ; la couleur en est bonne. Il composoit avec esprit, mais il devint maniéré. *Corneille* DE WITTE mérite peu d'être cité. Les noms des deux frères BRIL, d'Anvers, sont fameux ; Rome et le Vatican surtout sont enrichis de leurs productions. *Matthieu* mourut jeune en 1584. Le principal ouvrage de *Paul* est peint à fresque, a soixante-huit pieds de long, et est fort élevé : le paysage est d'une grande beauté ;

on y voit Saint Clément attaché à une ancre et précipité dans l'eau ; et vers le haut une gloire avec des anges. Paul Bril a peint beaucoup de tableaux de chevalet en petit, souvent sur cuivre ; ils sont fort recherchés. Ses lointains sont artistement ménagés ; une touche légère termine les masses des arbres qu'il plaçoit avec choix. Ses figures sont spirituelles et bien dessinées : il fortifia sa manière sur celle du Titien. Ses tableaux ont beaucoup de force, quoiqu'un peu verds. Ils sont répandus dans tous les cabinets ; dans les uns, les figures sont peintes par le cavalier Josepin ; dans les autres, par le comte de Rottenhamer ; dans d'autres, par Carache et par Boulogne l'aîné. Plusieurs ont été gravés par *Guillaume* NIEULANT, son élève, qui composa bien aussi le paysage ; par Sadeler, et d'autres. Paul Bril est mort à Rome en 1626. Une belle touche et une couleur chaude ont donné de la réputation à *Louis* TOEPUT, dont on a des foires et des marchés. La manière de *Jean* SOENS fut celle de Gilles Mostaert, son maître. Il a souvent égalé les plus grands peintres. Sa touche est pleine de feu : une belle entente de couleurs fait sentir la dégradation de ses plans. Parmi ses petits tableaux peints sur cuivre, plusieurs sont d'un beau fini, et très-estimés. Les figures y sont exécutées avec beaucoup d'esprit. *Louis* DE VADDER a su donner la vapeur de l'air à ses ciels. Ses arbres sont bien touchés, et agréablement réfléchis dans les ruisseaux dont il a embelli ses paysages. On retrouve son pinceau facile et large dans *Lucas* ACHTSCHELLING, son élève. *Tobie* VERHAEGT avoit l'art d'agrandir ses fonds par l'intelligence des tons aëriens. Les ruines et les montagnes lui ont servi à interrompre et couper ses plans. Tout étoit harmonieux et distribué avec un goût qui lui étoit propre. Il eut la gloire d'être le premier maître de Rubens. *Martin* RYKAERT entendoit bien à représenter des débris d'architecture, des ruines remplies de mousse, des rochers, des montagnes, des chutes d'eau, des vallées à perte de vue. Beaucoup de ses tableaux ont été enrichis de figures par Breughel de Vlour. *Roland* SAVERY aimoit beaucoup les vues du nord, les rochers, les chutes d'eau qu'il accompagnoit de sapins. Les paysages dont il orna la galerie de Prague, en Bohême, ont été gravés par Ægidius Sadeler. Ses idées, en général, sont grandes, ses distributions agréables ; il règne beaucoup d'art dans ses oppositions : mais quelquefois on remarque de la sécheresse ; et la couleur bleue domine dans ses tableaux, ce qui en diminue le prix. Cet artiste a dessiné et touché avec esprit les petites figures et les animaux. La plupart de ses ouvrages sont en Allemagne ; on en trouvoit aussi, mais en petit nombre, dans les cabinets d'Hollande et de Flandre. On vante un saint Jérôme solitaire et pénitent, dont le fond présente une étendue immense de pays ; il a été gravé par Isaac Major ; un Orphée attirant par les sons de sa lyre une multitude d'animaux ; et une espèce de forêt, remplie de chevaux indomptés, dont les mouvemens forcés et les positions extraordinaires sont frappans. *Pierre-Paul* RUBENS peignoit aussi savamment le paysage, les fruits, les fleurs et les animaux, que l'histoire et le portrait. On peut donc le mettre au nombre des premiers paysagistes flamands. *David* VINCKENBOOMS a travaillé avec succès. On loue sa bonne couleur, la correction et l'esprit de ses figurines ; mais il manque à ses tableaux cette vapeur si vantée dans Zacht-Leven et Wouwermans. Rottenhamer les a souvent ornés de jolies figures.

François Sneyders a composé plusieurs grands sujets de chasses. Il est étonnant dans la manière de poser et de dessiner les animaux tantôt morts, tantôt vivans, les uns tranquilles, les autres effrayés ou furieux. Tout y est soutenu par de beaux fonds de paysages. Sa couleur est chaude et dorée, sa touche savante et fière. Les tableaux de ce peintre sont peu répandus à cause de leur grandeur, et parce que la plupart ont été faits pour des maisons royales. L'Espagne en possède le plus grand nombre. A Paris, à l'hôtel de Bouillon, on en conservoit quatre, dont Rubens et Jordaens ont peint les figures. On a reconnu dans *Jean* Wildens un choix heureux, une exécution facile, une couleur saine, une grande légèreté dans les ciels et les lointains, un accord parfait des fonds avec le principal sujet, sans détruire l'harmonie générale. Rubens se servit de Wildens pour le fond des tableaux où il falloit du paysage. *Pierre* Valks, hollandais, avoit embelli de très-beaux paysages le palais de Leuwarden, en Frise. *Corneille* Poelembourg est suave et léger. Il savoit choisir des lointains agréables, et les embellissoit de petits édifices situés aux environs de Rome. Ses petites figures souvent nues, sont bien coloriées et pleines d'esprit; mais il manquoit de correction et de finesse dans le dessin. Poelembourg entendoit bien le clair-obscur. On trouvoit beaucoup de ses tableaux en France. Ceux en petit sont les plus recherchés. Comme le nombre en est considérable, il faut prendre garde de les confondre avec ceux de ses élèves qui ont imité sa manière. Plusieurs peintres, et particulièrement Berghem, ont fait les figures et les animaux de quelques-uns de ses plus jolis paysages. Le talent de *Dirk-Théodore-Raphaël* Kamphuizen se bornoit à peindre des paysages en petit, avec des masures, des écuries, des petites figures, des chevaux, des vaches, etc. qu'il touchoit avec beaucoup d'intelligence. *Jean* Breughel, dit *Breughel de Vlour*, peignoit habilement le paysage, qu'il ornoit de petites figures d'un très-bon goût. Il réussissoit à disposer les fonds de paysages aux tableaux des plus habiles peintres : on admiroit le *paradis terrestre*, qu'il fit de concert avec Rubens. Tout y étoit singulièrement varié; l'espèce, la forme et la couleur des arbres, des plantes, des insectes y étoient exprimées avec une vérité rare. Adam et Eve, peints par Rubens, passoient pour être d'un grand fini. On n'estimoit pas moins le tableau *du figuier*, ainsi appelé, parce que cet arbre qui s'élevoit au milieu, offroit un caractère de beauté surprenant; et son pendant, qui représentoit une *nymphe endormie*, dont un satyre sembloit épier les charmes. Les figures de ces deux morceaux avoient pris vie sous le pinceau de Rubens. Au reste, Breughel a laissé beaucoup d'ouvrages. On y voit tantôt un moulin, tantôt un petit pont, ou un village sur le bord d'une rivière, qu'il embellit de quelques bateaux à la voile ou d'autres objets : on y apperçoit encore des voitures dans les routes, et nombre de petites figures toujours variées, toujours gracieuses, et d'un bon style. Sa couleur, quoiqu'excellente, a quelquefois le défaut d'être bleue dans les lointains. Ses tableaux décorent les plus riches cabinets de l'Europe. Félibien place en 1642 la mort de Breughel, nommé *de Vlour*, parce que ses habits d'hiver furent constamment de velours. Cet artiste forma *Daniel* Seghers, jésuite, qui eut un talent particulier pour peindre les lys blancs, les roses rouges, et tout ce qui étoit tiges ou feuilles, particulièrement le houx. Une bonne

entente de couleurs, de beaux transparens, une touche large et facile le distinguent de ses contemporains. Plusieurs de ses paysages ornoient la maison de campagne des jésuites d'Anvers. De ce nombre étoit une *guirlande* qu'on regardoit comme son chef-d'œuvre : tout ce que produit la nature dans l'une et l'autre saison s'y trouvoit réuni et marié ; fleurs, fruits, insectes, tout y paroissoit d'un fini précieux ; Rubens y avoit peint au milieu la Vierge et l'Enfant-Jésus. Le père Seghers mourut, en 1660, à Anvers, sa patrie. *Alexandre* KIERINGS varioit peu ses paysages, et copioit tout exactement d'après nature. Jusqu'aux fibres du bois et aux écorces des arbres, tout est d'un grand fini, et cependant sans sécheresse. Il avoit recours à Poelembourg pour les figures. Ses tableaux ne sont presque connus qu'en Hollande. On range *Pierre* SNAYERS parmi les meilleurs paysagistes flamands. Il dessinoit bien, et colorioit quelquefois comme Rubens. La plupart de ses ouvrages embellissoient Bruxelles et les environs. L'Espagne en possède quelques-uns ; on en voit très-peu en France. Snayers mourut vers 1664. Rubens s'est servi avec avantage du pinceau de *Lucas* VAN-UDEN, né à Anvers, comme le précédent. Sa couleur est naturelle, souvent tendre, et quelquefois vigoureuse. De beaux ciels, des lointains légers et aëriens, une étendue de pays bien ouverte, des arbres variés, une touche vive et animée dans les feuilles caractérisent les ouvrages de Van-Uden. Les plus beaux ornoient l'église cathédrale de Saint-Bavon, à Gand. *Jean* VAN-GOYEN représentoit ordinairement des rivières avec des petits bateaux de pêcheurs, ou d'autres remplis de paysans qui reviennent du marché. On y voit toujours dans les lointains, soit un petit village, soit un petit bourg. Sa manière paroît toujours naturelle, facile, expéditive. Ses tableaux tiennent tous un peu du gris, ce qu'on attribue à l'usage du bleu d'Harlem, qui étoit alors fort à la mode. Ses dessins assez nombreux au crayon noir et blanc, sont recherchés par les curieux. Ainsi que Van-Goyen, *Roland* ROGMAN travailloit toujours d'après nature, et avec beaucoup d'intelligence et de vérité, mais sa couleur est crue. On estime beaucoup aussi ses dessins. Les paysages de *Daniel* VERTANGHEN, hollandais, sont dans le goût de ceux de Poelembourg, son maître. Il a peint des chasses au vol, des bains de nymphes, et des fêtes avec des bacchantes. *Simon-Pierre* TILLEMANS, bon paysagiste, eut une fille qui peignit à la gouache le paysage et les fleurs avec un grand fini. *Pierre-Jean* VAN-ASCH a égalé en petit les plus habiles. Ses tableaux sont rares et chers. *Daniel* VANHEIL eut de la réputation ; on regarde comme digne des plus grands maîtres son paysage représentant un hyver. Il colorioit vivement, savoit disposer ses plans et varier ses sites. On a de *Jacques-Gerrits* KUYP les belles vues des environs de Dordrecht. *Albert* KUYP, son fils et son élève, le surpassa. Ses tableaux offrent d'ordinaire des vues agréables avec des rivières, couvertes de bateaux, des routes avec des voitures, des prairies animées par des bestiaux. On y distingue facilement le matin, le midi et le soleil couchant. Ses clairs de lune ont paru beaux et vrais. Tout ce qu'il a laissé porte le caractère d'une touche fine, et d'une belle couleur. Ses dessins sont fort recherchés : il les faisoit volontiers à la pierre noire avec un lavis, souvent de plusieurs teintes. Les environs d'Utrecht et les bords du Rhin ont presqu'exclusivement exercé le pinceau d'*Herman* ZACHT-LEVEN. Aucun

paysagiste flamand n'a peint avec plus de légèreté les cieux et les lointains. Comme Wouwermans et Berghem, il savoit répandre de la vapeur et du flou dans ses tableaux, qui parent les plus beaux cabinets de l'Europe. Ses excellens dessins, d'après nature et au crayon noir, méritent d'être recueillis par les connoisseurs. *David* TENIERS, le jeune, eut pour maître son père David Teniers, dit le vieux, qui avoit été élève de Rubens; ne s'étant point écarté de son petit endroit, il mit très-peu de variété dans ses paysages, qui n'ont d'autre agrément que la couleur. Ses arbres sont sans choix, mais naturellement représentés; le feuiller en est facile. Ses ciels sont aussi peu variés, mais pétillans et touchés avec légèreté. En un mot il n'embellissoit pas, mais il imitoit parfaitement. Teniers a été d'un grand secours, pour les figures, aux paysagistes, et sur-tout à *Josse de* MONPER, à l'égard duquel il se montra plus complaisant, et dont il a même retouché quelques morceaux. L'église des Carmes déchaussés à Anvers, possédoit plusieurs grands paysages très-beaux, peints par EMELRAET, et dont Erasme Quellyn et d'autres avoient fait les figures. Des chasses, des paysages, des rivages de la mer ont été souvent les sujets traités par *Pierre* LAAR, ou autrement le BAMBOCHE. Il ornoit ses tableaux de débris d'architecture. Il excelloit sur-tout à rendre les différentes constitutions de l'air, et les teintes des vapeurs qui y circulent à chaque partie du jour. Le mérite de ses ouvrages consiste dans un dessin fin et correct, dans une couleur naturelle et vigoureuse, et une variété singulière. Pierre Laar est mort vers 1674. Les paysages de *Jacques* VAN-ARTOIS sont faits d'une grande manière. Ses arbres ont de belles formes, de la vie et du mouvement. Il semoit ordinairement de plantes, de ronces, de joncs, de mousses, le devant de ses tableaux, qui, à l'imitation du Titien, sont coloriés avec force; mais beaucoup sont devenus noirâtres. Il est moins riche, moins varié que Van-Uden; ses plans ont moins d'étendue. Parmi la collection du palais archiducal de Bruxelles, on comptoit dix-neuf paysages, dont les figures étoient exécutées les unes par de Baut, les autres par Michau, d'autres par Teniers. *François* WOUTERS, élève de Rubens, réussissoit à peindre des forêts, et à y ouvrir des percées à perte de vue. Il empruntoit ordinairement ses petites figures de la fable. *David* RYCKAERT peignit pendant quelque temps avec succès le paysage, qu'il abandonna ensuite pour un genre supérieur. Les études d'*Antoine* WATERLOO se sont bornées aux environs d'Utrecht. Il exprimoit avec exactitude les passages de lumière à travers les arbres, et la réflexion des objets dans l'eau. Quoique ce peintre manque de choix, cependant la netteté et la légèreté de ses ciels et de ses lointains, la bonne couleur et la variété de ses arbres et de ses plantes font rechercher ses tableaux. Les plus beaux ouvrages de *Guillaume* VAN-BEMMEL, d'Utrecht, sont des vues d'Italie et des paysages où il plaçoit avec goût des cascades et des chutes d'eau. Il est beaucoup plus connu en Italie et en Allemagne qu'en France. Bemmel traitoit bien les lumières et les ombres. Les sujets les plus ordinaires de *Philippe* WOUWERMANS, natif de Harlem, furent des chasses, des foires de chevaux, des attaques de voleurs, etc. Plusieurs de ses tableaux sont composés simplement; d'autres enrichis de fabriques bien dessinées. Ses chevaux, ses figures ont une grande correction. Il règne dans tous ses

tableaux beaucoup d'harmonie et d'entente de couleurs. La division de ses plans est imperceptible, néanmoins la dégradation des teintes et les passages de la lumière se font beaucoup mieux sentir dans ses derniers ouvrages. *Pierre* WOUWERMANS, son frère, ne l'a point égalé; *Jean*, le plus jeune des trois, peignit aussi le paysage, et mourut jeune en 1666, deux ans avant Philippe. Ses productions ont l'estime des connoisseurs. *Herman* SWANEVELT étudia fort jeune, à Rome, sous *Claude* GELLÉE dit *Le Lorrain*, dont il imita la manière. Il n'a pas égalé son maître dans le paysage, mais il exécutoit mieux que lui les figures et les animaux. Il a gravé à l'eau-forte avec distinction. On recherche les épreuves des planches de sa main. Ses ouvrages sont assez rares, excepté en Italie. BRÉENBERG, connu en France sous le nom de BARTHOLOMÉ, s'est principalement attaché aux beaux environs de Rome. Tout a beaucoup d'art et de vérité dans ses paysages, presque toujours embellis de riches débris d'architecture. Ses sujets et ses figures sont nobles, et pris le plus ordinairement dans l'histoire. Bartholomé s'étoit borné aux petits tableaux. Néanmoins il peignit en grand, mais alors il fut moins correct, moins précieux, moins spirituel. Voulant d'abord imiter Le Bamboche, il tomba dans le noir; il se réforma peu à peu, et a composé dans la suite des tableaux clairs et vigoureux. Ces derniers ont beaucoup d'effet et sont les plus estimés. Il grava à l'eau-forte le paysage avec la même intelligence qui se trouve dans ses dessins, et on en recherche les belles épreuves; mort jeune en 1660. On connoît de *Pierre* DE WITTE, des paysages agréablement composés, bien coloriés et touchés avec goût. Le paysage de *Jean* et *André* BOTH, élèves d'*Abrah.* BLOEMAERT, est frais, piquant, d'une belle entente. Les passages de lumières au travers des forêts, sont étincelans et frappés avec jugement: tout y paroît d'un beau fini, et décèle une grande facilité. Observons cependant que le premier peignit le paysage proprement dit, et le second, les figures et les animaux. Dans ses figures, *André* a parfaitement bien imité la finesse, le dessin et la couleur du Bamboche. On reproche à *Jean* d'avoir tanné sa couleur, en touchant le feuiller de ses arbres avec un jaunâtre un peu safran. Ce défaut n'est pas général: il s'est corrigé, et plusieurs tableaux qui en sont exempts, lui ont mérité le nom de *Both d'Italie*. Leurs ouvrages sont peu répandus en France. *Jean-Baptiste* WÉENINX acquit de la célébrité comme paysagiste. Son talent embrassoit tous les autres genres. *Gaspard* DE WITTE peignoit le paysage en petit. Supérieur à Pierre de Witte, dont on le croit frère, il ornoit ses fonds de débris d'architecture, colorioit bien, et savoit répandre de la vapeur dans ses tableaux qui sont très-finis. *Adam* PYNAKER, né dans le bourg de Pynaker, en 1621, mourut, vers 1673, dans une grande réputation. Ses arbres sont très-variés de forme et de couleur; il marque bien les oppositions et les dégradations. Le paysage a été le genre principal d'*Albert* VAN-EVERDINGEN. Il a représenté des forêts où la vue se perd dans les lointains. Souvent il a fait des tableaux où les sapins et les chutes d'eau excitoient l'admiration des connoisseurs. Une variété infinie distingue ses ouvrages, qu'il ornoit de figures et d'animaux d'un bon goût. Pynaker travailloit tout d'après nature. Il a dessiné plusieurs vues du nord. Ses dessins et ses études coloriés sont très-recherchés. *Jacques* VAN DER DOES peignoit les mou-

tons et les chèvres avec tant d'art, que peu l'ont égalé dans ce genre. Ses tons sont généralement bruns. *Théodore* HELMBRÉKER s'est fait un grand nom en Italie, où se trouvent la plupart de ses ouvrages, qui sont estimés. La manière de *Nicolas* VAN-HAERLEM, dit BERGHEM, est excellente. Il opéroit avec une extrême facilité. Heureux dans le choix de ses compositions qu'il a su varier à l'infini, on ne peut aller plus loin quant à la couleur, la touche et l'intelligence de la lumière et des ombres. Ses figures et ses animaux sont d'un dessin correct, bien coloriés et touchés avec finesse. Ses études et dessins se sentent de sa grande facilité; quelques-uns ne paroissent que soufflés, le crayon n'a que froissé légèrement le papier; il lavoit quelquefois sur le crayon avec l'encre de la Chine ou le bistre; il en a terminé qui sont précieux. Ses tableaux tiennent un rang parmi les meilleurs dans les cabinets choisis, et malgré leur nombre deviennent rares et chers. Enkhuissen vit naître en 1625, *Paul* POTTER, maître habile dès l'âge de quinze ans, et qui en vécut à peine trente. La touche de son pinceau est fine et moelleuse; ses fonds sont agréables et piquans par l'intelligence du clair-obscur. Il dessinoit les figures, et les animaux sur-tout avec une perfection rare. On lui trouve le flou et la couleur de Wouwermans et de Carle Du Jardin. Potter travailla bien en grand, mais il devint supérieur en petit. Ses tableaux qui le placent au rang des grands maîtres hollandais, ne sont pas fort communs en France. Le Musée Napoléon possède les plus beaux. Les gravures à l'eau-forte de sa main, faites d'après les études qui lui avoient servi à peindre, sont très-recherchées. Les ouvrages d'*Hercule* ZEGERS sont riches de composition. Ses lointains offrent une étendue immense; les plaines sont interrompues par des coteaux, des oppositions de couleurs, des lumières et des ombres. Cet artiste contemporain de Potter, et non moins habile que lui, trouva le secret d'imprimer des paysages en couleur sur toile. Les Italiens font grand cas des tableaux de *Jean* VAN-HECK, qui travailloit avec choix et intelligence. *Pierre* VANDER BORGHT, d'abord peintre d'histoire, s'appliqua ensuite au paysage. Ses compositions dans ce dernier genre, sont nombreuses, et méritent de fixer l'attention. *Jean* WORST peignit bien des vues et des paysages d'Italie. Mais sa grande facilité à dessiner l'empêcha de peindre beaucoup. Ses dessins, quoiqu'en grand nombre, sont rares et chers. Les paysages de *N.* OSSENBÉECK, de Roterdam, sont agréablement composés : on voit dans les uns, des grottes, des chutes d'eau et des cascades; dans les autres, des ruines de temples ou des débris d'autres monumens. Sa manière a toute la force des Italiens et le fini des Flamands. Les premiers travaux de *Bernard* GRAAT se bornèrent au paysage, dans lequel il eut des succès, mais qu'il abandonna pour peindre l'histoire. Il avoit institué chez lui une école, où, deux fois par semaine, on dessinoit publiquement d'après le modèle. Cette école dura quinze ans, et jusqu'à la mort de Graat, qui arriva en 1709. Il est peu connu en France. On recherche singulièrement ses études d'après nature. Les paysages qu'a laissés *Pierre* VAN-BREDAEL, d'Anvers, sont enrichis de fonds d'architecture, de grottes, de cirques, de fontaines, etc. Quelques-uns sont dans la manière de Jean Breughel, et le disputent même à ceux de ce maître. Van-Bredael possédoit la partie de l'harmonie. Ses ouvrages sont rares en France. Ceux d'*A*-

drien Van der Kabel, de Ryswick près de La Haye, y sont plus connus. Ce paysagiste eut en vue la manière de Salvator Rosa, et particulièrement celle de Benedetto Castiglione, qu'il imita parfaitement. Il cherchoit à colorier dans le goût de Carache; cependant il donna trop dans la couleur rembrunie. Van der Kabel dessinoit tout, figures, animaux, etc. avant de les porter sur la toile. Il a gravé à l'eau-forte quelques paysages d'après ses dessins, qui méritent d'être recherchés; il est mort à Lyon en 1695. Le talent singulier de mademoiselle Rozée, née à Leyde, l'a fait mettre au nombre des célèbres peintres. Au lieu d'employer des couleurs à l'huile ou à la gomme, elle se servoit d'une quantité de soie de toutes les nuances, qu'elle avoit soin d'éplucher et de séparer dans des boîtes particulières. En opérant, elle appliquoit ces brins presqu'imperceptibles, et savoit imiter la couleur de chair, fondre et mêler les tons les plus délicats. Elle a peint de cette manière le paysage, ainsi que le portrait et l'architecture. Mademoiselle Rozée est morte en 1682. Tous les tableaux de *Guillaume* Schellinks sont en petit, mais d'un grand fini. Son dessin est correct et agréable. Sa manière et sa couleur approchent fort de celle de Carle Du Jardin; les fonds de ses paysages ressemblent à ceux de *Jean* Lingelbach, né à Francfort-sur-le-Mein, mais il terminoit avec plus d'art que ce dernier, qui ne fut pas un médiocre paysagiste. *Daniel* Schellinks, frère de *Guillaume*, jouit aussi de quelque réputation dans le même genre. *N.* Spierings, travailla à Paris, à Lyon et en Italie. Ce peintre avoit une belle manière de composer ses paysages, auxquels il donnoit beaucoup d'effet. Il ornoit ses devants de plantes choisies, qu'il peignoit d'après nature. *Frédéric* Moucheron occupe un rang distingué parmi les paysagistes flamands. Un cours d'eau divise assez communément ses différens plans. Les figures et les animaux sont d'Helmbréker et d'Adrien Van den Velde. Il séjourna long-temps à Paris, dont il dessina et peignit les environs. *Antoine-François* Van der Meulen, de Bruxelles, fut attiré en France par le ministre Colbert. Il peignit avec succès les paysages et les batailles. Tout le monde connoît sa manière spirituelle, correcte et suave. On sait d'ailleurs que la plupart de ses ouvrages ont été gravés par les meilleurs artistes. *François* Post voyagea aux Indes avec le prince Maurice. Il dessina les vues les plus singulières de cette contrée, et en fit, à son retour, des tableaux. Un choix heureux des situations, un emploi savant des arbres, des plantes et des terrasses de ces lieux sauvages et inconnus; une grande variété, une couleur sage, une légèreté admirable dans la touche, firent la réputation et la fortune de Post, qui mourut à Harlem, sa patrie, en 1680. Le paysage et les marines exercèrent à-la-fois le pinceau de *Jacques* Ruisdaal, hollandais. Il y a dans la plupart de ses paysages, un canal ou quelque ruisseau; ils sont souvent remarquables par des oppositions de lumières bien contrastées; ses tons sont chauds et dorés. Il représente et termine bien le feuiller des arbres. Pour les figures, il empruntoit la main des Wouwermans, des Van den Velde, etc. On ne connoît que depuis peu de temps ses tableaux en France, où ils sont aussi estimés qu'en Hollande. Il est facile d'y reconnoître la touche et la couleur de Berghem. *Salomon* Ruisdaal, frère de *Jacques*, fut dans le même genre, un froid imitateur de Van-Goyen et de Schoeft. La Haye donna le jour à *Jean* Van-Hagen.

Son paysage et ses ciels sont devenus noirs; il peignoit tout à la cendre bleue. Ses tableaux, d'abord pleins d'harmonie et de douceur, sont à présent durs et sombres, et peu recherchés. On paie, en revanche, fort cher les dessins qu'il faisoit d'après les campagnes entre Clèves et Nimègue; il les lavoit sur le crayon avec plusieurs couleurs. La plupart et les meilleurs de ses dessins sont ceux qu'il a faits de 1650 à 1662. Ce fut en Allemagne et dans les montagnes de la Suisse que *Jean* HAKKERT fit les études de ses paysages, qu'il peignit d'après ses dessins. Les figures de la plupart sont de la main d'Adrien Van den Velde. Les petits paysages de *Pierre* GYZEN sont finis comme ceux de Jean Breughel, son maître. Mais il n'eut pas, comme lui, l'art de mêler ses couleurs, qui sont trop crues; en un mot, il a manqué de cette harmonie, si nécessaire dans tous les genres de peinture. La manière de *Nicolas* RYCKX tient de celle de Vander Kabel. Il est cependant plus clair et plus vague; son paysage est de bon goût. Presque tous ses tableaux représentent des vues de la Palestine, où il fit ses principales études. *Guillaume* DE HENS, d'Utrecht, suivit la manière de Jean Both, son maître. Il peignit presque toujours d'après nature. Ses tableaux sont des vues du Rhin, et autres, d'une vérité frappante. Il les ornoit de jolies figures, de chasses, de fêtes ou de moissons. On en rencontre plus en Italie que par-tout ailleurs. Dans les paysages d'*Adrien* VAN DEN VELDE, il règne un flou et une chaleur rares; et c'est peut-être dans cette partie qu'il n'a point été surpassé. Ses figures, ses animaux sont correctement dessinés, bien coloriés. Tout dans ses tableaux est plein de gaîté, de mouvement et de vie. Van den Velde avoit eu pour maître *Jean* WYNANTS, un des meilleurs paysagistes hollandais. *Jean-Rodolphe* WERDMULLER fit beaucoup de paysages d'après nature, dans lesquels il a introduit des rochers, des chutes d'eau, des débris d'architecture. Il se noya en 1668, à l'âge de 29 ans. On a de très-beaux paysages de *Dominique* NOLLET, mort à Paris en 1736, à 96 ans. *Abraham* GENOELS, d'Anvers, fut un excellent paysagiste. Ses compositions sont communément en grand. Ses études sont la plupart à l'encre de la Chine, avec des touches à la plume, d'une facilité étonnante. Quelques-uns de ses dessins ont le précieux et la finesse des plus grands maîtres; tous intéressent par des effets de lumière bien entendus. Genoels fut long-temps employé à la cour de Louis XIV, sur-tout pour des dessins de tapisseries. *Bernard* APPELMAN, de La Haye, a excellé sur-tout à représenter des vues d'Italie. Il a peint en entier une salle du château de Soesdick, ornée de paysages avec figures. Ce travail a été de tout temps vanté par les connoisseurs. A la touche et à la couleur de Berghem, son maître, *Carle* DU JARDIN avoit ajouté une certaine force qui distingue les grands peintres de l'école italienne. Quelques figures, quelques animaux, un fond de paysage, sont d'ordinaire le sujet de ses compositions; il en a cependant laissé de plus considérables et de plus étendus. Son dessin est de bon goût, correct et spirituel. Ses productions sont aussi recherchées que difficiles à acquérir. Les meilleurs paysagistes hollandais comptent parmi eux *Ary* DE VOYS. Les fonds de ses tableaux, agréables par leur situation, sont animés par de petites figures nues. Il imitoit tantôt Poelembourg, tantôt Brawer, souvent Teniers, mais sans être plagiaire. Les premiers ouvrages de *Jean* VAN-HAANSBERGEN ont le mérite de

ceux de Poelembourg, son maître, dont il imita la manière à s'y méprendre; et ce sont aussi les meilleurs, les moins nombreux, et les plus rares. Il peignoit souvent, comme lui, des nymphes nues. *Eglon* VAN DER NÉER, d'Amsterdam, élève de Jacques Van-Loo, traita le paysage avec la même perfection que tous les autres genres. Ses plantes sont d'un coloris frais et naturel, mais il les finissoit avec tant de soin que la plupart en ont l'air froid, et ne s'accordent point avec les autres parties. Eglon, mort en 1703, étoit fils d'*Arnould* VAN-DER NÉER, excellent paysagiste, estimé sur-tout pour ses clairs de lune. *Jean* VÉENINX, de la même ville que le précédent, fut instruit par son père Jean-Baptiste, qu'il surpassa. Il peignit également bien le paysage, les fleurs, les animaux, etc. en grand et en petit, d'un fini surprenant. On voit en Hollande plusieurs galeries entièrement de sa main. Il en a orné deux au château de Bensberg, dans le Palatinat, de chasses au cerf et au sanglier. Figures, plantes, animaux, tout y est de sa touche et au même degré de mérite. Adrien Van den Velde servit de modèle à *Pierre* VANDER LÉEUW, hollandais, qui, comme lui, remplit ses paysages de figures et d'animaux. Il prit sa manière de colorier et de disposer les plans de ses tableaux; son pinceau est naturel et facile. Les paysages de *François* MILÉ, d'Anvers, sont ordinairement des sujets d'histoire, placés dans des sites qui leur sont convenables. Ses ciels et ses tons sont rendus avec beaucoup de force et de vérité. Il mourut, jeune encore, en 1680, à Paris, où il avoit été reçu professeur de l'Académie de peinture. Rien n'est plus attachant que les tableaux où *Albert* MEYERING, d'Amsterdam, a représenté des vues de châteaux, avec des bosquets. Ses ouvrages, plus répandus en Italie qu'en France, sont fort communs en Hollande. *Jean* GLAUBER, d'Utrecht, fut un des élèves les plus distingués de Nicolas Berghem. On a de lui de charmans paysages, enrichis des figures élégantes de Lairesse, avec lequel il a travaillé conjointement à embellir le château de Soesdick. Il en a fait plusieurs dans le goût du Poussin, peu communs en France, et très-recherchés en Flandres et en Hollande. Glauber, mort à 80 ans, en 1726, a composé aussi de belles chasses. La Flandre mit au nombre des premiers paysagistes *Corneille* HUYSMANS, élève de Jacques Van-Artois. Sa manière est dans le goût d'Italie. On ne voit dans ses compositions que des figures et des animaux. Il rendoit les montagnes avec un talent particulier; on croit y voir la mousse et le caillou se détacher. Les premiers plans ont plus de rapport avec la couleur de Rembrandt qu'avec tout autre peintre. Il a fait des paysages pour les fonds des peintres d'histoire, et des figures pour les paysagistes. Huysmans a aussi retouché les tableaux de plusieurs artistes, tels que de Mainderhout, d'Acht-Schelling, et de Van-Artois, son maître. Il est mort en 1727. La manière de *Jacques* KONING fut long-temps celle d'Adrien Van den Velde, sous lequel il étudia. Ses paysages offrent beaucoup de vérité, et des figurines et des animaux touchés avec esprit. *Matthieu* WYTMAN, né à Gorcum, s'est distingué par une couleur naturelle, et par un beau fini. Il a réussi à imiter le célèbre Netscher. *Jeanne* KOERTEN-BLOCK posséda le talent singulier d'exécuter en découpures de papier blanc, des paysages, des marines, des animaux et des fleurs. Personne, avant elle, ni depuis, ne s'est livré à ce genre de travail; elle est originale et unique. Ses

ouvrages sont d'un goût de dessin très-correct; on ne peut mieux les comparer qu'à la manière de graver de Mellan. En les collant sur du papier noir, le vide de sa coupe exprime ses traits, comme ceux du burin ou de la plume : ils sont très-nets, décidés, hardis et sans confusion. Cette femme célèbre mourut en 1715, à 65 ans. Elle avoit épousé Adrien Block, d'où lui est venu son surnom. On voit avec plaisir, dans les beaux cabinets, les paysages de *Nicolas* DE VRÉE et d'*Isaac* KOENE. Ceux d'*Abraham* HONDIUS passent pour être plus estimés; ce sont des chasses au cerf, au vol, au sanglier, et d'autres animaux : il sut y répandre une vapeur qui faisoit illusion. *Théodore* WISSCHER, sorti de l'école de Berghem, suivit avec succès la manière de son maître; il est cependant plus négligé pour la touche. Berghem eut encore un imitateur habile dans *Abraham* BEGYN, dont les paysages sont presque toujours terminés par des vues. On accorda, en Hollande, quelqu'estime à ceux de Simon VAN DER DOES. On loue avec raison le talent de *Félix* MEYER, formé par ERMELS, bon paysagiste. Dans deux grands appartemens de l'abbaye de Saint-Florian, en Autriche, on voit sur les murailles des paysages à fresque de sa composition. Il a peint des paysages en grand pour plusieurs villes, et, entr'autres, pour Gênes. Ses premiers ouvrages peuvent se comparer à ceux des meilleurs maîtres; ses tableaux les plus recherchés sont ceux où Roos et Rugendas ont peint les figures, partie dans laquelle Meyer fut médiocre. Il mourut en 1713 à Winterthur, sa patrie. L'estime de Carle Maratti pour les ouvrages de *Jean* VAN-BUNNIK, d'Utrecht, s'est transmise aux artistes et aux connoisseurs. Il en avoit pour maître Herman Zaft-Leven. Les environs de Nimègue, les bords du Rhin, les belles campagnes de Rome, de belles vues d'Allemagne et de Hollande, fournirent à *Jean* VAN-CALL, de Nimègue, un ample recueil de dessins de paysages, qui sont avidement recherchés par les amateurs instruits. Il en grava plusieurs à l'eau-forte : il est mort à La Haye en 1703, à la fleur de l'âge. Le paysage de *Philippe* Roos porte, en général, tout le caractère d'un maître habile et d'un homme habitué à consulter la nature. Les Italiens aimèrent beaucoup les tableaux de *Jean-Gottlieb* GLAUBER, et lui ont donné le nom de MYRTILLUS, à cause, sans doute, de l'agrément pastoral et champêtre qu'il sut répandre dans ses paysages. Il est vrai et plein de chaleur; ses personnages et ses animaux sont correctement dessinés : il est mort en 1703. *Anne* DE DEYSTER, née à Bruges et morte en 1748, a fait à l'aiguille des paysages qui imitent très-bien la peinture. *Jean* GRIFFIER, d'Amsterdam, a composé des paysages avec des ruines d'Italie : il en a fait avec des rivières et beaucoup de figures : on y remarque de la fraîcheur et de la vérité. Ce peintre a imité Poelembourg et Ruisdael, de manière à tromper les plus fins connoisseurs. Son fils, *Robert* GRIFFIER, devint aussi habile; ses tableaux représentent des vues du Rhin avec de jolies figures. Ils sont répandus et recherchés. *Pierre* VAN-BLOEMEN, frère de Jean-François, dit *Horizon*, a traité le paysage avec agrément et facilité; ses fonds sont ornés de débris d'architecture, de bas-reliefs, de statues mutilées : il a composé d'après ses dessins d'Italie. La plupart de ses ouvrages, de bonne couleur, sont estimés en Flandre, en Hollande et en Angleterre. On en trouve en Allemagne, et très-peu en France. On a, de *Henri* CARRÉ, des paysages rians, avec des figures et des animaux

bien touchés. *Michel* CARRÉ, son frère et son élève, ne lui fut pas inférieur. Le pinceau de *Jacques* DE HEUS, né à Utrecht, ne fut pas sans réputation. Dessin correct, bonne couleur, mais peu de variété dans les compositions de *Pierre* RYSBRAECK, d'Anvers, qui quelquefois a voulu imiter Le Poussin et François Milé, son maître. Il ne faut pas le confondre avec un autre RYSBRAECK, paysagiste médiocre qui a travaillé à Bruxelles. *Nicolas* PIEMONT eut deux maîtres, *Martin Saagmolen* et *Nicolas Molenaer*, qu'il surpassa dans l'art de peindre le paysage. Les figures qu'il faisoit mal sont toujours d'une autre main. Piemont mourut en 1709. *Ferdinand* VAN-KESSEL eut du mérite comme paysagiste; il dessinoit, colorioit et finissoit bien les plantes, les fleurs, les fruits et les animaux. Quant à la figure, qu'il traitoit mal, la main d'Eykens, de Maés, de Van-Opstal et de Bisset lui fut souvent utile. Plusieurs cabinets possèdent de très-bons paysages de *N.* BOUDEWYNS; il ornoit ses fonds, sur le devant, d'une multitude de petites plantes: il a une bonne couleur, un beau fini, une grande variété. Les figures et les animaux, bien dessinés, sont de la main de *Franç.* BAUT, son ami, qui suivoit la même carrière, et dont Boudewyns embellissoit à son tour les tableaux. *Guillaume* VAN-MIERIS, élève de son père *François*, a laissé de jolis paysages estimés des curieux; il est mort en 1747. Les compositions de *Jean-Antoine* VAN DER LEEPE sont dans la manière d'Abraham Genoels, et quelquefois du Poussin. Sa couleur, assez bonne, est cependant un peu grise et propre à des orages et à des tempêtes; aussi estime-t-on ses marines encore plus que ses paysages. Les figures sont de plusieurs bons artistes. *Joachim-François* BEICH eut trois manières; la première rembrunie, la seconde plus claire et plus vraie, la dernière plus claire, mais plus foible. Les formes, dans ses compositions, tiennent souvent du faire de Guaspre Dughet et de Salvator Rosa. Beich gravoit à l'eau-forte le paysage; il y finissoit ses figures plus que dans ses tableaux. *Solimène* a copié d'après lui. *Jean* VAN DER MÉER pouvoit se montrer plus digne de l'école de Nicolas Berghem, dont il sortit: on a cependant recherché ses dessins. Beaucoup de fraîcheur, de force, d'harmonie et de vérité font admirer les productions d'*Isaac* MOUCHERON, qui mourut en 1744, à soixante-quatorze ans. Celles des frères *Antoine* et *Joseph* FAISTENBERGER passent pour être dignes d'orner les cabinets des amateurs. Les figures et les animaux qui embellissent les paysages de *N.* TYSSENS, d'Anvers, semblent être dans le goût de Berghem: des plantes, des ronces, etc. ornent ses fonds sur le devant. *Jacques* APPEL, d'Amsterdam, n'eut pas l'habileté de son maître *Timothée* DE GRAEF, cependant il peut être placé parmi les paysagistes dont on fait quelque cas. Il ne manque ni d'expression ni de naturel. On ne doit rechercher que les premiers tableaux de *N.* VAN DER STRAETEN, hollandais, né vers 1680: il est abondant, facile, varié. Il a peint des chutes, des vues des Alpes, des forêts de sapin, etc. Straeten dessinoit supérieurement ses études d'après nature, au crayon noir et au crayon rouge. Il existe de *Jean* VAN-HUYSUM, célèbre peintre de fleurs, plusieurs paysages en petit, d'une finesse exquise. *Jean* VAN-BREDA a composé, dans le goût de Breughel de Vlour et de Wouwermans, qu'il a suivis de très-près; ses tableaux, d'une bonne couleur, d'une touche délicate et précise, d'un bon goût de dessin, sont, à juste titre, répandus et estimés en Europe. Né à An-

vers en 1683, Breda y mourut en 1750. Les ouvrages de *Vinceslas-Laurent* REINER sentent la manière de Pierre Van-Bloemen; son dessin et sa couleur lui ont valu des éloges; il est mort en 1743. L'Allemagne et l'Angleterre conservent les productions de *François-Paul* FERG, né à Vienne en Autriche en 1689; ses paysages sont ornés de ruines et d'architecture du meilleur choix: tout, au reste, y intéresse par les belles formes des objets, par un beau coloris, par l'esprit des figures. Pour compléter cette nomenclature des paysagistes flamands, hollandais et allemands, j'ajouterai ceux qui suivent: *Corneille* DE WITTE, mania fort tard le pinceau; *Henri-Corneille* VROOM, né à Harlem, composa des paysages estimés; *Guillaume* BAKERÉEL et *Abraham* MATHISSENS, tous deux d'Anvers, se sont fait un nom dans le même genre. La gloire d'*Adam* ELTZHEIMER, né à Francfort, n'est point équivoque. Il faut ranger au nombre des bons paysagistes, *Adam* WILLORTS, *Adrien* STALBEMT, *N.* GOVARTS, *Nicolas* VAN DER HECK, *Jacques* WOUTERS VOSMEER, *N.* SCHILPEROORT, maître de Jean Van-Goyen; les frères *Jean* et *Jacques* PINAS, et *Pierre* MOLYN. *François* VERWILT orna ses paysages de figures faites dans la manière de Poelembourg. On cite avec éloge les chasses de *Jeam* MÉEL, connu en France sous le nom de *Jean* MIEL, ainsi que celles de *Paul* DE VOS, d'Alost, et de *Simon* DE VOS, d'Anvers. Les paysages de *Jean-Guill.* BAUER ne sont point à dédaigner. *Erasme* QUELLYN, élève de Rubens, a peint avec goût les paysages dans ses tableaux d'histoire. D'habiles artistes ont loué *Pierre* NEDEEK, d'Amsterdam. *Jean* WILLIS excella, et eut de plus la gloire d'avoir formé Nicolas Berghem. On distingue de la foule *Vincent* VAN-DER VINNE, d'Harlem. *Jean* VAN-ASSEN, d'Amsterdam, passe pour plagiaire; il a composé, dit-on, d'après les estampes d'Antonio Tempesta. *Melchior* HONDEKOETER, d'Utrecht, ornoit les fonds de ses tableaux de paysages bien finis. *Michel* VAN-MUSSCHER a travaillé avec succès, ainsi que MOMMERS et *Théodore* VISSCHER, d'Harlem, qui eut Berghem pour maître. *Pierre* VAN-ORLEY fut médiocre, aussi bien que *Guillaume* DALENS. CORBEEN ne fut pas sans célébrité. Les vues d'Amérique de *N.* EDMA sont très-estimées chez les Anglais. Les Hollandais voient avec plaisir les vues du Rhin peintes par *Charles* BREYDEL, d'Anvers; elles sont abondantes en jolies figures d'hommes et d'animaux.

Naples fut long-temps gouvernée par les mêmes loix que l'Espagne; c'est ce qui a sans doute engagé les biographes à placer les peintres espagnols immédiatement après les Napolitains. Mais la Flandre ayant été également soumise à l'Espagne, il m'a paru indifférent de donner ici la suite des paysagistes espagnols. Le premier dont il soit question dans l'histoire est *Antoine* MOHEDANO, natif d'Antequera, au royaume de Grenade, et mort en 1525. *Blas* DE PRADO, de Tolède, ne se fit pas moins admirer; il peignoit aussi avec goût les fleurs et les fruits. On fait cas des paysages qui forment les fonds des tableaux de frère *Augustin* LEONARDO, de Madrid, mort en 1640. *Juan* DE LA CORTE, fut passable. Le paysage ne fut pas le seul genre dans lequel se distingua *Don Diegue* VELASQUEZ DE SILVA, de Séville, qui mourut en 1660. On lui trouve de l'énergie et de la correction. Le Caravage devint son guide pour le coloris. *Antoine del* CASTILLO, ne fut guère moins célèbre. *Jean* VAN-DER-HAMEN, flamand d'origine, né à Madrid en 1594, eut une

réputation méritée. Valladolid a donné le jour à Don *Antoine* PEREDA, dont la manière approchoit de la Vénitienne. Il étoit tout à-la-fois riche de composition, gracieux, ferme et hardi. Il cultiva plus d'un genre avec un succès égal. Les chasses de *Jean-Baptiste del* MAZO MARTINEZ sont bien traitées. Cet artiste eut pour élève *Benoît-Emmanuel* AGUERO, qui lui fut supérieur pour le paysage, et qui mourut en 1670. *Barnabé-Ximénez* DE ILLESCAS rendoit parfaitement les feuillages. Le pinceau de *Joseph* ANTONILEZ, de Séville, étoit moëlleux et vrai; il avoit une belle touche d'arbres; des sites, et des lointains admirables. *Antoine* BELA, né à Cordoue, passe pour avoir été assez habile. *Antoine* GARCIA REYNOSO et *Alexis* DE BARCO, ont travaillé avec succès. *Ignace* DE WIARTE, Biscayen, eut une manière à lui. Peu de ses ouvrages, qu'on estime, sont publics. Don *Franç.* DE HERRERA EL MOZO posséda, entr'autres talens, celui de peindre avec goût le paysage. Il s'étoit attaché à la manière de Rubens et du Titien. Ses dessins sont recherchés des connoisseurs; il est mort en 1685. On donne à *Laurent* DE SOTO, une place distinguée, ainsi qu'à *Benoît* MANUEL, son maître. On parle avec avantage de *Joseph* DE CIEZAR; de *Barthelemy* VINCENTE; de VILASENEN; de *Jean* VAN-CHESEL, originaire de Flandre; de *Laurent* MONTERO; de *Matthias* DE TORRES; et d'*Alonso del* BARCO, dont on vante la touche vive, légère et suave. Il paroît que la plupart des peintres espagnols se sont attachés à la manière lombarde et vénitienne, soit pour le ton de la couleur, soit pour la touche du pinceau.

La France, à l'exception du Poussin et de Claude Gellée, qui ont rang parmi les Romains, a produit peu de paysagistes. De Pilles et d'Argenville citent *Jacq.* STELLA, originaire de Flandre, et né à Lyon en 1596, comme le premier qui se soit occupé, sinon du paysage proprement dit, au moins du genre pastoral et rustique. Son dessin est assez correct, mais son coloris donne un peu dans le rouge. Les dessins en étude de Stella sont recommandables pour leur fini; ils sont arrêtés à la plume, lavés au bistre ou à l'encre de la Chine, et rehaussés très-proprement de blanc au pinceau. On en voit dont le trait est à la pierre noire, lavés de même; d'autres sont à la sanguine et relevés de blanc. Le froid qui règne dans toutes les têtes, les figures peu contrastées et souvent roides, suffisent pour faire reconnoître Stella. *Claudine* STELLA, sa nièce, a gravé les Pastorales de Jacques, en quinze feuilles. A ce que j'ai dit plus haut de Claude Gellée dit le Lorrain, j'ajouterai ici que ce peintre a gravé de sa main, à l'eau-forte, une suite de paysages de vingt-huit feuilles où il a conservé le même clair-obscur que dans ses tableaux. D. Barrière en a gravé cinq d'après lui. Le paysage en petit de *Laurent* DE LA HIRE, quoique d'une touche légère, s'éloigne un peu trop du naturel; mais la fraîcheur de son pinceau, des compositions sages et bien entendues ont fait sa réputation. Rien n'est si fini que ses dessins. La plupart sont à la pierre noire, soutenue d'un petit lavis d'encre de la Chine, recouvert de hachures au même crayon; les plus finis sont tout au pinceau et ce sont ceux qu'il a gravés. De beaux caractères de têtes, les plis de ses draperies dans le goût antique, le feuiller de ses arbres qui imite les verges, indiquent le faire de Laurent de la Hire. Ses ouvrages étoient répandus dans différentes collections de Paris. *Charles-Alphonse* DUFRESNOY a composé quelques paysages

pour des particuliers. Ses dessins sont rares. Ils sont faits à la pierre noire avec un lavis d'encre de la Chine, sur lequel il passoit très-proprement des hachures différentes au même crayon; ses figures, ses ciels, et les fonds d'architecture et de paysage qu'on y voit, une belle ordonnance, l'expression des têtes, un peu de goût du Poussin et de Le Sueur, et des draperies très-légères, sont les vraies marques de Dufresnoy. Montpellier a vu naître *Sébastien* BOURDON en 1616. On lui doit des pastorales. La composition en est un peu sauvage et bizarre. Il avoit un pinceau libre et facile, un coloris plein de fraîcheur et de vivacité. Le Titien, le Poussin, et le Benedetto paroissent avoir été ses beaux modèles; mais ses paysages décèlent son goût pour le premier. Les dessins de Bourdon sont pleins de feu et d'une liberté qui enchante; le trait est souvent fait à la mine de plomb, quelquefois à la sanguine, rarement à la plume avec un léger lavis d'encre de la Chine, de bistre, de bleu d'Inde, ou de sanguine relevés de blanc au pinceau; il a quelquefois travaillé sur le lavis avec de la pierre noire et du blanc de craie. On voit des paysages à gouache très-heurtés, d'un grand effet. Bourdon a gravé douze grands paysages. Plusieurs artistes en ont gravé beaucoup d'après lui. On compte parmi ses élèves, GUILLEROT, bon paysagiste. Le Sueur s'est servi de *N.* PATEL, pour faire le paysage de ses tableaux de l'histoire de S. Bruno. On doit mentionner ici *Jacques* COURTOIS, de Saint-Hippolyte, en Franche-Comté, d'où sans doute il fut surnommé LE BOURGUIGNON. Le feu et la vigueur qui distinguent ses tableaux se retracent dans ses dessins, qui ne sont pas plus communs en France que ses ouvrages: il est mort en Italie vers 1676, où il est plus connu. *Nicolas* LOIR, de Paris, traita avec succès le paysage, qui ne fut pas sa seule partie: on a de lui deux gravures en ce genre. *Charles* HÉRAULT, beau-frère de Noël Coypel, fut peintre de l'Académie pour le paysage. *Jacques* ROUSSEAU, parisien, a brillé d'un certain éclat; ses dessins ne sont pas communs; ils sont touchés premièrement à la pierre noire, ensuite le trait est repris à la grosse plume, et lavé à l'encre de la Chine d'une manière hardie et qui décèle une grande manière. Rousseau a gravé six paysages avec de l'architecture et de fort jolies figures. On cite encore du même temps *N.* CHAVANNE, comme assez habile. Paris a donné le jour à *Nicolas* FOREST; son coloris est quelquefois un peu outré et trop noir; mais on trouve dans ses tableaux de ces coups de pinceau hardis, que les peintres appellent des RÉVEILLONS. (*Voy.* ce mot.) C'est une magie qu'il faut distinguer dans ce paysagiste; tous les endroits sombres, et pour ainsi dire sourds, ne servent qu'à faire valoir une échappée de lumière du plus bel effet. Les seuls connoisseurs sont frappés de ce grand style. Touche d'arbres admirable, sites gracieux, figures bien dessinées. Forest faisoit ordinairement le trait de ses dessins à la plume, lavés à l'encre de la Chine, au bistre ou à la sanguine; il y en a même d'entièrement à la plume, maniée singulièrement. Son feuiller est tantôt négligé, tantôt excellent. On voit de ses dessins peints à la gouache, au pastel, d'autres à la pierre noire, soutenus de quelques lavis et relevés de blanc au pinceau. Souvent encore plusieurs sont commencés à la sanguine ou à la mine de plomb, et le trait est fait au pinceau avec du bistre, qui est aussi employé dans les ombres; ils paroissent faits d'après nature, avec une liberté de

main étonnante, et font un si grand effet, qu'on croiroit que ce sont des tableaux. C'est à ces coups de lumière heureux et bien ménagés, qu'on doit reconnoître Jean Forest, mort en 1712, à soixante-seize ans. Il avoit eu pour maître le célèbre *François* MOLA. Ses tableaux sont recherchés des curieux. On n'en connoît que deux gravés d'après lui; l'un est un paysage en pierre noire, par Bernard; l'autre, une Madelaine dans un paysage en hauteur, par Coëlemans. *Joseph* PARROCEL, dont le genre principal étoit la représentation de batailles, de marches d'armées, peiguit aussi des chasses, des paysages, etc. On le regarde comme un des meilleurs coloristes de l'école française. Il forma entr'autres *François* SYLVESTRE, de l'Académie, qui jouit de quelque réputation comme paysagiste. Le village de Champigneul, en Champagne, a été le berceau de *François* DESPORTES, un des bons maîtres de l'école française. Il a excellé à peindre les animaux étrangers, les fleurs, les fruits, les insectes et sur-tout les chasses et les paysages. Personne n'a mieux entendu les couleurs locales, la perspective aérienne, l'effet du tout ensemble; la verité, le beau choix et une grande intelligence ont toujours caractérisé ses ouvrages. Pour ses études, toujours d'après nature, Desportes se servoit ordinairement de pierre noire sur du papier gris, sans beaucoup de hachures, relevées de blanc de craie; il y en a qui sont arrêtées d'un trait de plume avec un lavis léger d'encre de la Chine. Les dessins coloriés sont peints à l'huile sur du gros papier gris sans impression, manière excellente pour empêcher qu'ils ne se collent l'un contre l'autre, mais il faut, pour y réussir, qu'ils soient peints au premier coup. La plus grande partie de ses ouvrages appartenoit au roi. Les châteaux de Marly, de Meudon, de Compiègne, de Fontainebleau, de Choisy-le-Roi, avoient été embellis par son pinceau. On voyoit également de ses tableaux à l'hôtel des Gobelins et au Palais-Royal. Quelques châteaux particuliers avoient été aussi ornés de sa main. On ne connoît que trois morceaux gravés d'après Desportes, dont deux chasses, par Joullain. *Nic.* DE LARGILLIÈRE, de Paris, dont le talent pour le portrait fut le principal, doit encore être placé au rang des bons paysagistes. Les paysagistes les plus connus aujourd'hui en France, sont, M. VALENCIENNES, dont le pinceau est estimé. On a de lui plusieurs vues d'un beau coloris. M. BERTIN, son élève, jeune encore, a déjà développé un grand talent. Il ne s'est borné jusqu'ici qu'à représenter les environs du pays qui l'a vu naître. On a jugé ses petits tableaux plus forts dans les masses et plus variés dans les couleurs que les grands: les figures sont bien dessinées. Les productions de M. BOURGEOIS méritent les éloges des artistes et des connoisseurs. On publie d'après ses dessins un recueil de paysages; on lui doit six belles vues de Toulon, au bistre; elles ont été parfaitement exécutées dans le panorama qui représente cette ville. On trouve, en général, ceux de M. THIBAULT riches de composition, et d'une touche ferme et vigoureuse. Le pinceau de M. DEMARNE est abondant; ses sujets, où règne assez de variété, sont bien composés: il excelle dans la partie des animaux. Il ne faut pas oublier M. *César* VANLOO, de l'ancienne Académie, dont on a des paysages d'hiver. On doit louer celui dont le fond du tableau est le château de Mont-de-Calier, aux environs de Turin. M. DE DOIX a produit des tableaux qui ne sont pas sans mérite. On verra toujours avec plaisir un petit paysage de M. TAUNAY, repré-

sentant un coup de vent. Ce que M. DE LARIVE a dessiné est fait avec plus de vérité et plus de goût que ce qu'il a peint.

On peut consulter sur le paysage, les *Considérations sur la peinture*, par M. HAGEDORN, chap. 25 à 28; — le sixième livre et le ch. 23 du *Grand livre des peintres*, par LAIRESSE; — le *Cours de peinture*, par DE PILLES, pag. 157 et suiv. de l'édition d'Amsterdam, de 1766, in-12; — les articles *Paysages* dans le *Dictionn.* de WATELET, et *Landschaft* dans celui de SULZER. — *An Essay to facilitate the inventing of Landskips, intended for the students in the Art*; Lond. 1757, in-4°. On y trouve une collection de paysages exécutés d'après l'idée de Léonard de Vinci, de se servir des taches irrégulières qu'on voit sur les vieux murs, et dont la conformation peut souvent suggérer d'excellentes idées pour des compositions de paysages : on a, dans cet ouvrage, donné deux planches pour chaque paysage, l'une offre la tache telle qu'on la voit sur le mur, l'autre le paysage composé d'après cette tache. — *An Essay on Landscape painting, with remarks general and critical on the different schools and masters, ancient and modern*; Lond. 1783, in-8°. — *Observations on the river Wye, and several parts of South-Wales, relative chiefly to picturesque Beauty*, by GILPIN; Lond. 1782, in-8°. ouvrage qui contient des observations ingénieuses et utiles. — *A new Method of assisting the invention in drawing original compositions of Landscape*, by *Alex.* COZENS; Lond. 1785. — *Instructions sur l'art de dessiner de belles vues et paysages*, par *Jean* PREISSLER (en allemand); Nuremberg, 1754, in-fol., et 1759, in-fol. — *Les Paysages ou Essais sur la nature champêtre*, poëme, par *Cl. Fr. Adrien* RÉZAY-MARNESIA, Par., 1800, in-8°. — Une lettre de GESSNER *sur le moyen qu'il a pris pour acquérir de la facilité pratique dans le dessin*, se trouve dans la préface de la troisième partie de l'*Histoire des meilleurs artistes*, par FUESSLY, et dans ses œuvres. — *Ménales pittoresques et historiques des paysagistes*, ou *Collection de gravures au trait et à l'aqua-tinta, d'après les meilleurs ouvrages des peintres paysagistes anciens et modernes*, par BACLER DALBE; Paris, 1803, petit in-fol.

PEAU; ce mot est d'usage pour le dessin et la sculpture, et on dit, les mouvemens et les plis de la peau sont bien rendus, il faut faire sentir la peau. Les formes que donne la peau sont accidentelles quand elles naissent ou de l'abondance des graisses, ou de l'infiltration de la lymphe, ou enfin de la lâcheté de la fibre qui fait produire des plis dans la vieillesse; elles sont individuelles par les habitudes grossières de nos membres, ou par la qualité épaisse, molle ou dure de son tissu. Les formes des muscles, au contraire, sont nécessaires, parfaites et invariables dans l'état de perfection. Alors la peau n'est plus qu'une enveloppe douce, fine, qui, sans matières intermédiaires, suit toutes les formes des muscles, et ne laisse échapper de leur netteté et de leurs actions, que ce qu'ils ont de trop dur dans leurs insertions et de trop roide dans la figure des tendons qui les terminent. La peau adoucit infiniment les impressions des glandes, des grosses veines et des aponévroses, dont les détails n'offrent rien d'utile aux mouvemens, et qui n'ayant rien de fixe et de résolu, produisent des passages incertains, pauvres et souvent même rebutans. Les dieux représentés par l'art dans les formes convenables, ont dû être étudiés dans la nature humaine prise au moment de sa vigueur, et dans la beauté corporelle que donne une éducation active. Les statues an-

tiques n'y admettent donc rien qui ne soit utile, choisi ou distingué; d'où est venu le style qu'on nomme sublime. Aussi les bons observateurs ont remarqué que les artistes anciens n'ont pas introduit de détails dans les statues de leurs divinités ni dans celles qui devoient être placées à une assez grande distance des spectateurs. Mais qu'on se garde de conclure, à la vue de ces figures exemptes des détails de la peau, que les anciens ignoroient l'art de les exprimer. Il suffit, pour nous convaincre de leur excellence dans le rendu des rides et des plis, de considérer un certain nombre de leurs plus belles têtes; par exemple, celles d'Homère, d'Euripide, de Démosthène, et sur-tout celle du Laocoon, où tous les passages d'une peau agitée par le gonflement des veines, la crispation des muscles cutanés, et la contraction violente des tendons, se font sentir de la manière la plus légère, la plus moelleuse et en même temps la plus précise. D'après ces éclaircissemens, il est aisé de juger dans quels cas et à quel degré on doit faire sentir la peau. J'ajouterai cependant que *faire trop sentir la peau* est le défaut où tombe l'ignorance de certains dessinateurs ou sculpteurs, qui ne sachant pas lire sous la peau la cause des mouvemens, ne sont affectés que des détails que présente cette enveloppe; d'où il résulte nécessairement un ouvrage mou, dont le défaut ne peut être jamais racheté par la manière d'opérer la plus ragoûtante. *Ne pas faire assez sentir la peau*, est le défaut de ceux qui ne copient pas assez, et n'opèrent que d'après le résultat de leurs études anatomiques. Ce défaut a cependant été celui de quelques beaux génies; on peut nommer entr'autres Jean Cousin, André Montegna, et quelquefois même le sublime Michel-Ange. Quiconque voudra trouver le milieu entre cet excès et celui du Pujet, de Rubens, de Bernin et autres, peut regarder les ouvrages de Raphaël, du Guide, les statues du Laocoon, du Gladiateur, celle dite le Rémouleur, la Vénus agenouillée, l'Hermaphrodite et beaucoup d'autres, sans parler de plusieurs morceaux distingués de peintres-dessinateurs et sculpteurs modernes.

Peaux; dans les temps anciens, les peaux servoient à toutes sortes d'usages, comme de vêtement, de lit, de couverture. Avant l'invention des selles, on employoit les peaux à couvrir les chevaux qu'on devoit monter. Chez les Grecs, les peaux des animaux immolés servoient d'ornemens aux statues des dieux. Pausanias dit qu'on voyoit dans le temple de Jupiter olympien une Diane tenant de la main droite une peau de léopard, et de la gauche une peau de lion. Diane d'Ephèse portoit sur les bras des peaux de ces animaux; mais cette déesse paroît aussi couverte d'une peau de cerf, animal qui lui étoit plus spécialement consacré. Quelquefois on attachoit ces peaux aux murailles, et on les suspendoit aux voûtes des temples. De plus, les prêtres se couchoient sur les peaux des béliers, des brebis et des agneaux immolés, et ils y dormoient. On sait que les peaux d'animaux étoient l'habillement ordinaire des héros de l'antiquité. Une pierre gravée de la collection de Stosch représente Eurypyle blessé, assis sur des peaux de bœufs; le personnage debout derrière lui, et qu'on croit être Nestor, est couvert d'une peau de lion, vêtement habituel d'Agamemnon. Ce fut sans doute à l'imitation de ces anciens héros que les empereurs romains se firent représenter avec une chlamyde de peau; tels on voit sur plusieurs médailles Marc-Aurèle et Commode. Les Romains avoient emprunté des Grecs l'usage de faire des tentes avec des peaux;

de là l'expression *sub pellibus hyemare*, camper sous des peaux, c'est-à-dire durant l'hiver. On avoit coutume de faire asseoir la nouvelle mariée sur une peau de mouton, avec sa laine, soit pour rappeler l'ancien usage de s'habiller, soit pour l'avertir qu'elle étoit obligée au travail. *Voy.* FOURRURE, NEBRIS, PARDALIS et PANTHÈRE.

PEAUX, servant de matière subjective à l'écriture. *Voy.* PARCHEMIN.

PÊCHE; l'usage de la pêche aux filets étoit ancien chez les Grecs. Les Romains eurent pour la pêche un goût particulier; et leurs *villæ*, ou maisons de campagne n'avoient de prix qu'autant qu'il y avoit des réservoirs ou des viviers destinés à nourrir du poisson. Les instrumens propres à la pêche étoient, chez les anciens, à-peu-près les mêmes que les nôtres; on en peut juger par le détail qu'en donne Pollux. Ainsi la pêche se faisoit comme aujourd'hui, avec la ligne, l'hameçon, le filet, etc. Suétone rapporte que Néron s'amusoit à pêcher avec des filets tissus d'or et de pourpre. Le tom. I des *Pitture d'Ercolano*, pl. 36, offre deux petits Amours ailés pêchant à la ligne; et le tome II, pl. 50, une pêche à la ligne ou au filet. MONTFAUCON, tom. III, partie 2 de l'*Antiquité expliquée*, rapporte, pl. 185, deux monumens représentant deux pêcheurs à la ligne, l'un assis sur un rocher, et l'autre dans une barque, en pleine eau. Neptune passoit pour la principale divinité des pêcheurs. Cependant ils honoroient Priape d'un culte particulier, comme dieu des ports et des rivages; ils lui offroient des poissons.

On donne le nom de *pêche* à des tableaux qui représentent des pêcheurs jetant et retirant leur filet. On dit une pêche de Vernet, comme on dit une marine du même peintre.

PÉCHÉ; les iconologistes modernes en font un jeune homme aveugle et nu, qui court par des voies tortueuses sur les bords des précipices où croissent des fleurs qui cachent des épines, un ver lui pique le cœur, et il est ceint d'un serpent.

PÊCHERIES; parmi les plaisirs que les riches Romains cherchoient à se procurer, étoit aussi celui de la pêche, et sur ce point ils déployoient un grand luxe. Ils ne se contentoient point d'avoir des étangs pour y conserver plusieurs sortes de poissons d'eau douce, ils en creusoient encore sur le bord de la mer, dont ils dérivoient l'eau pour y nourrir du poisson de mer. On méprisoit même les poissons d'eau douce, et l'on n'estimoit pas plus les étangs dans lesquels on les nourrissoit, que s'ils avoient été peuplés de grenouilles. Deux riches Romains, Sergius et Licinius, s'étoient fait une telle réputation par la quantité de poissons de mer qu'ils élevoient, que le premier reçut le surnom *Orata*, l'autre celui de *Muræna*. Hirrius est, selon Varron, regardé comme le premier qui s'avisa de nourrir des murènes dans un étang. Il aimoit ce poisson au point qu'il consentit à en prêter à César six mille pièces, mais qu'il ne voulut jamais les lui céder ni en échange, ni en payant. Les revenus des édifices placés autour de ses étangs s'élevoient à douze millions de sesterces, et toute cette somme étoit employée par lui à nourrir ses poissons; une de ses villæ fut vendue pour la somme de quatre millions de sesterces, à cause de la grande quantité de poissons qu'il y nourrissoit. Personne ne surpassa cependant à cet égard le luxe d'Hortensius et de Lucullus. Près de sa villa, appelée *Bauli*, Hortensius avoit des étangs dont l'établissement lui avoit coûté des sommes immenses, et dont l'entretien n'étoit pas moins dispendieux. Il ne

se contentoit pas d'abandonner aux poissons même le soin de chercher de la nourriture dans l'étang, mais il les faisoit nourrir de poissons de mer; ou lorsque la mer étoit trop agitée pour y prendre du poisson, il leur faisoit donner des poissons salés. Il entretenoit un grand nombre de pêcheurs pour avoir soin de ses poissons, et sur-tout pour chasser les petits et les rassembler dans l'endroit où se trouvoient les grands, qui devoient s'en nourrir. Il soignoit mieux ses poissons malades que ses esclaves; il avoit moins à cœur de donner de l'eau fraîche à un esclave malade qu'à ses poissons. Lucius Lucullus n'avoit pas moins soin des siens. Dans sa campagne, près de Naples, il fit percer des montagnes pour dériver l'eau de mer dans ses étangs, et pour fournir à ses chers poissons l'occasion de vivre quelquefois dans l'eau de mer et de s'y rafraîchir. Dans sa villa, près de Bajæ, il n'épargna point de frais, et il somma même son architecte de ne ménager nullement sa fortune pour creuser des canaux souterrains entre la mer et les étangs, afin d'établir dans ceux-ci le flux et le reflux de la mer. Le grand plaisir que les Romains trouvoient à la pêche, les engageoit sur-tout à placer les villæ sur les bords de la mer, ou bien dans la mer même. Les propriétaires pouvoient alors, de leurs villæ, voir pêcher, ou bien prendre eux-mêmes du poisson à l'hameçon et avec de petits filets. Quelquefois, pour jouir de ce plaisir, ils ne quittoient pas leurs fenêtres, lorsqu'au-dessous d'elles la mer baignoit les murs de leurs maisons, ou bien ils avoient des digues prolongées dans la mer, ou enfin ils prenoient le plaisir de la pêche dans de petits batelets.

Parmi les peintures d'Herculanum, il y en a plusieurs qui représentent de ces scènes. Pline fait l'éloge de deux de ses villæ situées sur les bords du lac Larius, parce que dans l'une il pouvoit s'amuser à observer les pêcheurs, et que dans l'autre il pouvoit pêcher lui-même sans sortir de sa chambre, et presque sans sortir de son lit, comme s'il avoit été dans un bateau. Il y avoit aussi plusieurs empereurs, par exemple, Auguste et Antonin-le-Pieux, qui s'amusoient souvent à prendre du poisson à la ligne. Nos grands, dit Cicéron, croient toucher le ciel de leurs doigts, lorsque dans leurs étangs ils possèdent un mulet barbu ou barbe de mer, qui vient prendre sa nourriture dans leurs mains; et Pline nous assure que dans les étangs de César il y avoit même plusieurs poissons qui approchoient lorsqu'on les appeloit par leur nom. On regardoit comme la meilleure situation d'un étang, celle où l'eau étoit continuellement renouvelée, de sorte qu'une vague pouvoit y suivre l'autre, et que l'eau de l'étang étoit continuellement agitée, ainsi que celle de la mer. Les étangs creusés dans le roc passoient pour les meilleurs; au défaut de roc, on battoit bien la terre sur les bords. Dans le fond ou le sol de l'étang, on creusoit différentes cavités; quelques-unes étoient droites, et c'étoit là que se reposoient les poissons à écailles; d'autres, contournées en spirale, étoient destinées aux murènes. On donnoit communément au sol de l'étang neuf pieds de profondeur de plus qu'à la surface de la mer. Il y avoit quelques petits canaux par lesquels l'eau arrivoit, et d'autres par lesquels l'eau sortoit. Ces derniers avoient des grillages pour empêcher les poissons de sortir avec l'eau. Pour faire croire aux poissons qu'ils n'étoient pas prisonniers dans un étang, mais qu'ils se trouvoient dans la mer, on tâchoit de faire ressembler les étangs à la mer, en y jetant des blocs de rochers couverts d'algues et de plantes marines.

Pêcheurs. M. Visconti a publié dans le *Museo Pio-Clementino*, tome III, pl. 32, une statue qu'il a reconnue à son panier pour celle d'un pêcheur; et *ibid.* planche 33, *Fanciullo pescatore*, un enfant endormi ayant la tête appuyée sur ses genoux, et près de lui un panier rempli de poissons. Ainsi que les figures des monumens que j'ai déjà cités plus haut à l'article Pêche (*V.* ce mot), et comme celle du pêcheur gravée dans le *Musée Florentin*, tom. II, planche 49, nº 1, cet enfant a la tête couverte d'un petit bonnet ou chapeau particulier aux marins et aux pêcheurs, et que volontiers on prendroit pour le pétase de Mercure. Je dirai à cette occasion que, dans le t. V des *Pitture d'Ercolano*, pl. 19, on voit ce dieu tenant à la main une espèce de rets ou filet plein de poissons qui cherchent à s'échapper. Ce qui pourroit faire croire, d'après les passages de quelques écrivains et de l'Anthologie, que Mercure étoit aussi le dieu des pêcheurs, qui lui consacroient leurs instrumens; ou bien, suivant l'opinion des éditeurs académiciens, que ce filet qui ressemble assez à une bourse, fait allusion au gain et même à la fraude des vendeurs de poissons, ou si l'on veut encore, au commerce en général et à la piraterie. *V.* Pêcheries, Pêche.

Pecten. *Voy.* Plectrum.

Pectinatum tectum; toit anguleux, par opposition aux toits plats ou en terrasses. Tels étoient ceux des temples. On les appeloit *pectinata*, parce que les chevrons qui descendoient sur l'entablement avoient la forme d'un peigne.

Pectis; instrument à corde des anciens, et particulièrement des Lydiens. Athénée ne lui donne que deux cordes. Quelques-uns ont voulu que le dicorde fût le même que le *pectis*.

Pecuniæ speculatores; inspecteurs de la monnoie, autrement dits *triumviri nummularii*, étoient des magistrats à qui l'on présentoit les pièces de monnoie pour les examiner et pour en faire l'épreuve.

Pédale; ce mot, en musique, signifie quelquefois le son le plus bas d'un serpent, d'un basson, mais il est plus ordinairement employé pour désigner les gros tuyaux d'orgues dont le son est fort grave, et qu'on faisoit résonner avec le pied. Quelquefois on désigne aussi par le mot *pédale*, les touches qui servent à faire résonner ces gros tuyaux, et qu'on met en mouvement avec le pied. *Voyez* Orgue, Clavecin.

Pédauque; aux portails de plusieurs églises gothiques; tels que ceux de Sainte-Marie de Nesle, dans l'ancien diocèse de Troyes, de Saint-Bénigne de Dijon, de Saint-Pierre de Nevers, de Saint-Pourçain dans la ci-devant Auvergne, on voit la statue d'une reine qui a un pied d'oie, et qui pour cette raison est appelée la *reine Pédauque*. Le Père Mabillon, dans sa *Dissertation sur les anciennes sépultures de nos rois*, a pensé que cette reine est sainte Clotilde, et que le pied d'oie doit marquer sa prudence. Montfaucon, qui a bien vu que cette conjecture sur la signification du pied d'oie étoit inadmissible, puisque l'oie n'a jamais été regardée comme le symbole de la prudence, croit que cette monstruosité tire son origine de quelque trait fabuleux dont nos écrivains, depuis Grégoire de Tours, sont remplis. Lebeuf a combattu l'opinion de ces deux savans, et dans un mémoire sur la *reine Pédauque*, inséré dans le mois de décembre 1751 du *Mercure de France*, il a cherché à établir que cette figure étoit celle de la *reine de Saba*; il s'est fondé sur des traditions judaïques qui ne nous ont été conservées que par le paraphraste

chaldéen. Selon cet écrivain, Salomon informé de l'arrivée de la reine de Saba, alla l'attendre dans un appartement tout de crystal; la reine, en y entrant, s'imagina que le prince étoit dans l'eau; et pour se mettre en état de passer, elle leva sa robe: alors le roi voyant ses pieds hideux, lui dit; « Votre visage a la beauté des plus belles femmes, mais vos jambes et vos pieds n'y répondent guère ». BULLET, dans sa *Mythologie française*, a fort bien observé que les fables judaïques du paraphraste chaldéen n'ont pu établir dans le royaume l'opinion de la reine Pédauque, parce que les Chrétiens, pendant les siècles où on a bâti les portails sur lesquels est la statue de cette princesse, ne lisoient point les livres des Juifs, et ne le pouvoient même pas, parce qu'ils ignoroient le chaldéen et l'hébreu. Son opinion est que cette figure représente *Berthe*, parente et épouse du roi Robert, avec laquelle un concile convoqué par le pape Grégoire V, avoit enjoint à ce prince de faire divorce sous peine d'excommunication. Robert ayant refusé d'abord de se soumettre au décret du concile, fut excommunié par la plupart des évêques de France. Ce qui augmentoit la difficulté qu'éprouvoit le roi à renoncer à ce mariage, étoit la grossesse de Berthe, dont il espéroit avoir au plutôt un successeur. L'auteur qui rapporte ces détails, et qui a vécu sous Philippe I, petit-fils de Robert, ajoute que la reine ayant accouché, non d'un fils, mais d'une espèce de monstre, Abbon, abbé du monastère de Fleury nommé depuis Saint-Benoît-sur-Loire, que le pape employoit pour agir sur le roi, réussit enfin à lui faire changer d'opinion. Ce prince, soit qu'il fût frappé de cette espèce de prodige, soit pour mettre sa conscience en repos, força enfin son inclination, et se sépara de Berthe, qui néanmoins, comme on le voit par plusieurs anciennes chartes, garda toujours le titre de reine. Il fit une confession publique de son péché, l'expia par des jeûnes et des prières, et en obtint l'absolution. Il épousa peu de temps après Constance, fille de Guillaume, comte d'Arles. Plusieurs auteurs parlent de ces couches monstrueuses de Berthe, sans indiquer la figure du monstre. Le cardinal Pierre Damien dit que c'étoit un garçon qui avoit le cou et la tête d'une oie. Ce fait, dit Bullet, dès qu'il a été cru, qu'il a été répandu dans le royaume et même dans les pays étrangers, et qu'il a fait une forte impression sur les peuples, suffit pour penser qu'il a donné lieu à la représentation de la reine Pédauque. Une reine excommuniée pour un mariage incestueux, met au monde un enfant qui a le cou et la tête d'une oie, cela devoit être regardé comme un châtiment miraculeux. On jugea qu'il étoit à propos d'en perpétuer le souvenir, parce qu'il n'en est point de plus propre à inspirer du respect et de la terreur même pour les censures de l'église. Pour cela on représenta Berthe avec un pied d'oie, symbole qui devoit rappeler la mémoire de ses couches monstrueuses. On plaça sa statue dans le portail, pour qu'on ne pût point entrer dans l'église sans la voir. Au portail de S. Bénigne de Dijon, la reine Pédauque est placée en face du roi Robert, sous lequel cet édifice fut achevé, et cette place indique qu'il y a quelque rapport, quelqu'union entre les deux figures, ainsi que cela a lieu à l'égard des autres figures qu'on voit à ce portail. Ce rapport ne peut être que le mariage. Comme on ne voit rien dans l'histoire de Constance, seconde femme de Robert, qui ait pu donner lieu à la représenter avec un pied d'oie, tandis que les couches monstrueuses de Berthe fournis-

soient une raison très-forte de la figurer ainsi, Bullet se croit en droit d'en conclure que la reine Pédauque du portail de Saint-Bénigne de Dijon, est la reine Berthe, et qu'on doit reconnoître la même princesse dans toutes les figures semblables. Voici comment le même auteur explique pourquoi à Toulouse la reine Pédauque étoit plus connue qu'en aucun autre endroit du royaume. Robert ne quitta Berthe qu'avec regret. Cette princesse, toujours aimée du roi, lors même qu'il s'en séparoit, conserva le titre de reine après le divorce. Constance, à qui Robert s'unit ensuite, étoit d'un caractère hautain et impérieux envers ses sujets et envers son époux. Ceux qui aspiroient à des graces cherchoient à la flatter. Le moyen le plus sûr étoit de railler et d'outrager Berthe, qu'elle regardoit comme sa rivale, parce qu'elle possédoit toujours le cœur du roi, et qu'elle jouissoit encore des honneurs du trône. Ainsi on ne manqua pas d'appeler Berthe la reine oie, la reine au pied d'oie. Constance alla à Toulouse; on lui fit une entrée magnifique dans cette ville, et on la logea à la Peylarade, château bâti par les Romains, vis-à-vis de Toulouse, sur la rive gauche de la Garonne. Un aqueduc construit par le même peuple, après avoir passé dans les jardins de cette habitation, traversoit la Garonne et portoit ses eaux à Toulouse. Ce canal, soutenu par des piliers et des arceaux, formoit une espèce de pont, mais si étroit, qu'un homme n'y eût pu passer, mais seulement une oie; on l'appela donc, par badinage, le Pont de l'Oie. Pour faire la cour à Constance pendant son séjour à Toulouse, en lui montrant le Pont de l'Oie, qui étoit vis-à-vis de son palais, on lui dit que c'étoit le pont de la reine Oie, de la reine au pied d'oie. Cette raillerie se perpétuant parmi le peuple de cette ville, il appela cet aqueduc le Pont de la reine Pédauque, et c'est ainsi que cette tradition a dû être plus connue parmi les Toulousains que par-tout ailleurs. Dans la suite, le prétendu pont de la reine Pédauque fit croire qu'elle avoit habité le palais de la Peylarade, qui étoit tout près de ce pont; on la fit ensuite fille d'un roi de Toulouse nommé Marcel, et reine de la même ville après son père. Telle étoit l'opinion des Toulousains au seizième siècle, lorsque Bertrand écrivit l'histoire de cette ville. Les cagots du Béarn, de la Basse-Navarre, du Bigorre, etc., étoient anciennement obligés à porter sur leurs habits la marque d'un pied d'oie ou de canard pour les distinguer des autres chrétiens, parce qu'on les regardoit comme des hommes réprouvés et excommuniés. Rabelais, pour la même raison, appelle canards de Savoie les Vaudois qui étoient dans les Etats du duc de Savoie. Bullet conjecture, d'après cela, que depuis qu'on eut représenté la reine Berthe avec un pied d'oie, pour faire connoître ce qu'on regardoit comme la peine de son mépris des censures de l'église, on contraignit à porter ce signe du châtiment de cette princesse, les Albigeois, les Vaudois, etc., qui méprisoient aussi les excommunications de l'église.

Pedestre; dans la sculpture, ce mot se dit de toute figure ou statue posée debout sur ses pieds : telles sont les statues antiques rassemblées au Musée Napoléon, etc. *Voyez* Equestres, Statues.

Pedum; bâton noueux, de bois résineux, épineux ou d'olivier, qui étoit recourbé par le bout pour embarrasser les jambes des bestiaux qui vouloient se sauver, et après lesquels on le jetoit. Il avoit à son extrémité une pique fixée avec un cercle de cuivre. Dans les monumens grecs le pedum est constamment le signe de la vie pastorale;

aussi le voit-on dans les mains de Pâris, d'Atys, de Ganymède, de Pan, des dieux réduits à la qualité de bergers, comme Apollon *Nomios* ou *Pasteur*, des Faunes, des Satyres, des Bacchants, de Thalie, considérée comme déesse de l'Agriculture, etc. Les chasseurs se servoient également de cet instrument, sur-tout dans la chasse aux lièvres. (*Voy.* LAGOBOLON.) Ce bâton noueux et recourbé étoit en usage, non-seulement chez les Grecs qui l'appeloient *kalaurops* et *koryné*, c'est-à-dire *massue*, mais aussi chez les premiers habitans de l'Italie, quand Rome fut fondée. Le mot *pedum* est dérivé de *pes*, le pied, parce que cet instrument servoit à retenir les bestiaux en les accrochant par les jambes. Le berger Faustulus, qui, d'après l'ancienne tradition des Romains, trouva Romulus et Remus, porte toujours le pedum sur les monumens; la vingt-quatrième planche du cinquième volume du Musée *Pio-Clémentin* nous en offre un exemple. Romulus élevé parmi les pâtres, devoit porter naturellement le pedum; aussi s'en servit-il pour tracer les différentes régions de Rome. Depuis ce temps il fut consacré par la religion et servit à prendre les augures. On lui donna dans les cérémonies religieuses le nom de *lituus*, par lequel on désignoit aussi un instrument à vent qui étoit recourbé. C'étoit une question, même dans l'antiquité, de savoir lequel des deux, du bâton augural ou de l'instrument à vent, avoit donné son nom à l'autre. Aulus Gellius pense que c'est l'instrument qui a donné son nom au bâton augural. Il se fonde sur ce que l'instrument a reçu son nom du verbe *liggo*, je résonne, employé par Homère; et Vossius est aussi de cette opinion. On pourra cependant trouver cette étymologie un peu forcée; et il paroît que ce mot appartient plutôt à la langue des Etrusques dont les Romains ont emprunté leurs cérémonies religieuses, principalement celles des augures, et probablement aussi l'instrument à vent nommé *lituus*. Peut-être que dans la langue des étrusques, ce mot signifioit *recourbé*. Le lituus devint le signe des fonctions augurales, comme le pedum étoit celui de la vie pastorale. On le trouve sur les médailles les plus anciennes frappées à Rome, non-seulement comme une marque de l'augurat, mais encore comme une décoration du souverain Pontife. C'est à ce titre qu'il paroît aussi sur les médailles de plusieurs empereurs, parce qu'ils s'étoient attribué le souverain pontificat. Le pedum, devenu lituus ou instrument de la divination, servoit donc à prendre les augures. Le pontife chargé de cette fonction partageoit le ciel en plusieurs régions, comme Romulus avoit partagé sa ville, et tiroit des présages des signes qu'il y observoit. L'usage de porter le lituus se conserva jusqu'au temps où le paganisme fut absolument détruit. On le voit sur des monumens du temps où le christianisme étoit déjà très-répandu, ainsi que le prouve un verre antique publié par Buonarroti, au nº I, de la planche XIX de son ouvrage sur les verres antiques.

Quelques personnes ont cru que l'usage du bâton recourbé ou crosse de nos évêques, venoit du lituus des augures, mais elles se sont trompées; il dérive du pedum qui est beaucoup plus ancien. Les premiers chrétiens n'auroient sans doute pas adopté pour signe du pontificat, celui des prêtres du paganisme: mais les évêques, ainsi que leur nom grec, *episcopos*, l'indique, étoient les surveillans des églises chrétiennes; ils étoient comparés au bon pasteur, qui est l'allégorie du Christ; et les chrétiens qu'ils

avoient sous leur inspection, étoient considérés comme leur troupeau ; c'est pourquoi sur les monumens nombreux qui représentent le bon pasteur, rassemblés en partie dans la *Roma subterranea* de Bosius, tantôt il porte une simple baguette, tantôt il tient le pedum, comme on le voit sur les plus anciens monumens. Cependant ce bâton pastoral étoit alors droit, ou avoit une légère courbure. Celui qui avoit un enroulement semblable à celui du lituus, une crosse enfin, est une invention plus moderne. Les bâtons épiscopaux sont cités dans des titres du temps de Charles-le-Chauve, mais la crosse qui passe pour la plus anciennement figurée, est celle de Camullianus, évêque de Troyes, dont la figure est du nombre des Saints qui ornoient le portail de l'église de Sainte-Marie, à Troyes, dans la ci-devant Champagne. Buonarroti croit ces figures postérieures au portail de l'église de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés.

Au sujet du mot *pedum*, il est bon d'observer que la plupart des traducteurs français, même d'un mérite distingué, rendent à tort ce mot par celui de *houlette*, mot convenable aux bergeries du Tasse, de Racan et de d'Urfé, mais tout-à-fait déplacé dans une traduction qui doit faire saisir l'esprit du texte, et ne pas donner des idées fausses sur les mœurs et les usages du pays de l'auteur que l'on traduit, dans le temps où il a vécu. Les artistes ont quelquefois commis la même faute en donnant des houlettes aux chevriers de Théocrite et de Virgile. Ceux qui ont dessiné les planches qui accompagnent les Idylles de Théocrite dans l'édition de M. Gail, ont mieux suivi les usages de l'antiquité ; et quoique le traducteur ait employé le mot houlette, ils ont donné le *pedum* ou *lagobolon* aux bergers.

Pegma ; ce mot désignoit en général toutes sortes d'échaffaudages, dont se servoient les anciens en différentes occasions, pour y exposer quelque chose à la vue de la multitude. Dans les pompes triomphales on se servoit du *pegma*. On en faisoit principalement usage dans les théâtres, où c'étoit un échaffaudage en bois à plusieurs étages, disposés de manière que les étages supérieurs qui étoient placés dans l'intérieur de la partie d'en bas, pouvoient se développer ou s'élever à la hauteur convenable, et y rentrer à la volonté du décorateur. Il y en avoit même de trois étages. *Rapere* étoit chez les Romains le terme technique qui désignoit que les étages supérieurs du pegma se baissoient et rentroient dans l'étage inferieur. On disoit alors *rapitur pegma*. Le *Tibicen Princeps* dont parle Phædre dans la septième fable du cinquième livre, et qui avoit joué un rôle dans une pièce de théâtre, se trouvoit en haut d'un pegma lorsqu'il se cassa la iambe au moment que cette machine s'abaissoit. Le pegma étoit la principale de toutes les machines employées dans les représentations des pantomimes du théâtre des Romains, pour faire paroître sur la scène des dieux ou des héros divinisés. (*Voy.* Chars, Décoration, Machine.) Du temps d'Euripide et de Sophocle, le pegma étoit encore inconnu aux Grecs. Cette machine fut inventée à Alexandrie sous les Ptolémées ; son usage passa ensuite dans la Sicile, et ne tarda pas à être adopté par les Romains.

On plaçoit quelquefois des criminels sur le pegma pour y combattre entr'eux à la vue des spectateurs, comme ils l'auroient fait dans l'arène du cirque. Tantôt ces criminels, par l'ouverture subite du dernier plancher de la machine, étoient précipités dans la division inférieure, où des bêtes

féroces attachées foiblement, les dévoroient à la vue du peuple : tantôt ils étoient précipités, par le même moyen, dans les feux allumés dans la division inférieure, où ils étoient brûlés vifs sous les yeux des Romains avides de pareils spectacles féroces et barbares. Par le moyen de ces machines, on représentoit sur le théâtre les scènes les plus atroces de la mythologie. Strabon, dans le sixième livre de sa Géographie, dit que le brigand Silurus fut déchiré de cette manière sur le théâtre par des bêtes féroces; et Claudien décrit les *pegmata* destinés à représenter quelqu'embrasement. On appeloit *pegmares*, non-seulement les infortunés qu'on faisoit mourir au moyen d'un pegma, ainsi qu'il vient d'être dit, mais aussi ceux qui construisoient ces machines et qui les faisoient jouer.

On appeloit aussi *pegmata* dans les bibliothèques les tablettes sur lesquelles on plaçoit les livres.

Peigne; dans les ruines étrusques fouillées jusqu'ici, et sur-tout à Volterra, on a bien recueilli une infinité d'ustensiles relatifs à la toilette et à la parure des femmes, mais on n'a point encore découvert de peigne. Cela fait croire que les dames étrusques n'en connurent point l'usage. Les monumens grecs ne nous ont également rien fourni de semblable. Quant aux Romains, on ignore de qui ils ont pu l'emprunter. Beaucoup d'inscriptions sépulcrales ont été consacrées à des coiffeuses, *ornatrices*. Guasco, *delle Ornatrici*, en cite une, p. 5, d'un certain Polydeuces ou Pollux, en l'honneur de *Ciparène*. Outre le nom et la qualité de son amie ou de son affranchie, Pollux avoit fait graver d'un côté l'aiguille ou l'épingle à relever les cheveux et de l'autre, le peigne. Il est vraisemblable que cet instrument de toilette fut, comme tous les autres, d'ivoire, de buis, d'or ou d'argent; et si l'on en croit Guasco, il y en eut aussi de bronze et de fer. Cet auteur en a publié quelques-uns dans son ouvrage intitulé *Delle ornatrici*, etc. Le premier, dont il donne le dessin page 63, est un peigne long, de buis, dont le plein est incrusté d'ivoire, et semble avoir été orné d'un petit mæandre en or; il est à deux rangs de dents très-fines, délicatement travaillées et bien proportionnées. On l'a vu long-temps dans le Musée Settala de Milan. Le second, pag. 64, est le même que celui que Montfaucon a fait graver *Supplément à l'antiq. expliq.*, t. III, pl. 21, n° 2; mais comme le précédent, il ne porte aucun caractère d'antiquité : les deux écrivains le jugent des bas temps. Quoi qu'il en soit, on voit d'un côté un coureur du cirque dans un quadrige, et la *meta* ou borne, d'une forme singulière ; de l'autre, deux cavaliers courent et se menacent la lance en arrêt. Le peigne à un seul rang de dents, dont la p. 79 offre la gravure, est de corne, matière assez commune, mais précieux par les ornemens qui l'accompagnoient; le plein étoit tout recouvert de petites lames d'or garni de pierres parsemées. La forme longue et large des dents, et leur écartement, ont fait croire à Guasco que ce peigne a dû servir plutôt pour contenir et rattacher la crinière tressée d'un cheval, que pour orner la tête d'une femme. On le voyoit dans le trésor de *S. Giov. Batista di Monza;* la tradition veut qu'il ait appartenu à Téodelinde, femme d'Agilulfe, roi des Lombards, et a conservé une chanson à ce sujet, que Guasco rapporte. On ne peut prouver ni par les statues, ni par les médailles, que les dames romaines aient orné de peigne leur chevelure. Néanmoins cet antiquaire, p. 69 de son ouvrage déjà cité, rapporte une tête qu'il affirme être antique, mais qui paroît suspecte

comme la plupart des monumens qu'il rapporte, et dans les cheveux de laquelle on voit un peigne. D'après Boldetti, il en offre, p. 66, trois autres, dont l'un remarquable d'ailleurs par sa forme, porte ces mots: *Eusebi. anni.*, qu'on croit être le nom de l'ouvrier; ce pourroit être aussi celui du propriétaire ou du donateur. Boldetti les donne comme ayant été trouvés dans des tombeaux. Cela ne doit point étonner, puisque Macri nous apprend que dans les premiers temps de l'église, le peigne faisoit partie du meuble des prêtres, qui étoient obligés, avant de célébrer la messe, de se laver les mains et d'arranger leurs cheveux. Ainsi on mettoit des peignes dans leurs tombeaux, comme on a vu plus haut qu'on y plaçoit des poupées ou autres JOUETS (*Voy.* ce mot) sur ceux des enfans. C'est à cause de cet ancien usage ecclésiastique, qu'on trouve encore des peignes dans les anciennes églises. A Sens, il y en a un sur lequel on lit: *Pecten sancti Lupi* (peigne de saint Loup). Dans le nombre des pierres sépulcrales recueillies par Guasco, on en trouve une, p. 86, sur laquelle l'inscription est accompagnée des divers instrumens des coiffeuses, et notamment du peigne. Celle de la pag. 87 a également le peigne, avec un miroir et une espèce de bouteille à large ventre. Vers le haut de la pierre gravée pag. 88, on ne remarque qu'un peigne au-dessus de l'inscription.

PEINDRE; c'est imiter les objets visibles par le moyen des figures qu'on trace, et des couleurs qu'on applique sur une surface. L'action de peindre a deux buts principaux d'où dérivent tous les autres. L'un de rendre l'imitation sensible à la vue; l'autre de fournir à l'esprit l'occasion de juger à quel degré de perfection atteint cette imitation. *Peindre* signifie donc en général imiter avec des couleurs. *Peindre* signifie aussi l'action même qui opère l'imitation. Cette action suppose les couleurs, les mouvemens de celui qui les emploie, les ustensiles avec lesquels il les met en œuvre, et la nature des procédés dont il se sert. On dit: cet homme fait profession de peindre: cet artiste peint avec facilité; et enfin, il peint à l'huile, ou à fresque, ou en détrempe, ou en émail, etc.

En musique, on peut peindre pour le cœur en agissant sur l'organe de l'ouïe, de même que le poète peut peindre pour l'imagination, et que l'artiste peintre se propose sur-tout de travailler pour les yeux. Des objets visibles peuvent être peints par le poète avec tant d'art, qu'on croie les avoir sous les yeux, aussi bien que s'ils étoient représentés dans un tableau. Des sentimens passionnés conviennent particulièrement à la musique. Elle peut cependant peindre aussi des caractères, lorsque ceux-ci se montrent par leur ton et leurs mouvemens; c'est pourquoi beaucoup d'airs de danses ne sont au fond que de pareilles peintures de caractères. Quelques compositeurs français, principalement COUPERIN, ont fait la peinture de caractère de plusieurs individus. C'est d'après lui que *C. P. E.* BACH a publié de petits morceaux pour le clavecin, dans lesquels il a exprimé assez heureusement le caractère de plusieurs de ses amis. On peut aussi mettre en musique des peintures d'après la nature, non-seulement lorsqu'il s'agit d'objets ou de phénomènes qui, dans la nature même, agissent sur l'organe de l'ouïe, tels que le tonnerre ou la tempête; mais aussi ce qui touche l'ame par des sensations déterminées, telle qu'une scène champêtre, tranquille et agréable, lorsque la musique est accompagnée de la poésie, qui offre en même temps à l'imagination la pein-

ture dont nous sentons l'effet par l'organe de l'ouïe.

Quelquefois le poète trace un tableau, non pas pour exciter des sensations, mais pour servir de comparaison et pour rendre son idée plus claire, comme cela arrive souvent dans les airs; alors un compositeur intelligent se gardera bien de vouloir aussi présenter ces peintures par la musique, sur-tout lorsque l'impression qui en résulte nuiroit au véritable caractère qui domine dans l'ensemble. Il est imprudent pour les compositeurs de vouloir peindre des objets sensibles qui n'ont aucun rapport avec les sensations ; et on a vu plus d'une fois le but absolument manqué, la sensation qu'on vouloit produire entièrement détruite, lorsqu'au milieu d'un morceau plein de sentiment, le compositeur s'est avisé d'imiter le chant du rossignol, le cri lugubre de la chouette, uniquement pour montrer son art et le talent du chanteur. Ce n'est que lorsque le compositeur veut être comique, qu'il peut se permettre des imitations semblables ; du reste, il doit considérer que la musique ne travaille que pour le cœur, et non pas pour l'esprit ni pour l'imagination.

On peut consulter sur la peinture musicale, un ouvrage allemand de M. Engel, *über die musikalische Mahlerey ;* Berlin, 1780, in-8°., dont on trouve une traduction française à la pag. 247 et suiv. du premier vol. du *Recueil de pièces curieuses et intéressantes*, publié par M. Jansen.

Peiné, se dit en peinture, de ce qui n'est pas fait avec franchise, avec hardiesse : telles sont ordinairement les copies faites d'après les tableaux des grands maîtres.

Peint, se dit d'un ouvrage fait avec des couleurs ; si le *faire* en est bon, et qu'il soit travaillé suivant les règles de l'art, on dit *qu'il est bien peint.*

Peintre ; artiste qui représente l'apparence des objets de la nature sur une surface plane, avec des couleurs, comme s'ils étoient de relief. Suivant le genre auquel ils s'attachent plus particulièrement, on partage les peintres en différentes classes ; on appelle *peintre d'histoire* celui qui représente les actions de la divinité ou des hommes, soit de l'histoire sacrée, soit de l'histoire profane, de la mythologie, etc. (*Voyez* Histoire) ; le *peintre de paysage* est celui qui s'applique particulièrement à faire le paysage (*V.* Paysage, Fleurs, Animaux, Fruits, Ruines, Fabriques) ; le *peintre en portrait* est celui qui représente un individu de manière à le reconnoître au premier coup-d'œil. (*V.* Portrait.) On appelle *peintre de batailles* celui qui représente des batailles, des siéges, des combats, des rencontres, des marches d'armée, et tout ce qui a rapport à l'art de la guerre. (*V.* Bataille.) Le *peintre de marine* représente tout ce qui a rapport à la mer. (*V.* Marine.) *Peintre de genre*, celui qui représente des scènes de la société. (*V.* Genre.) On dit de même *peintre d'architecture, peintre de décorations* (*V.* Décorations), *peintre d animaux*, *peintre de fleurs et de fruits*. On désigne aussi les peintres d'après la matière sur laquelle ils peignent. On dit *peintre en émail*, c'est celui qui peint avec des couleurs minérales, employées avec le secours du feu, sur des plaques de métal (*Voyez* Émail), *Peintre sur verre* (*Voy.* Apprêt), *Peintre au pastel* (*V.* Pastel), *Peintre à l'huile* (*Voy.* Huile), tom. II, pag. 93.

Peinture ; cet art si agréable, et qui plaît si généralement, paroît d'abord n'être destiné qu'au plaisir des yeux, et à produire de douces sensations ; mais en y réfléchissant plus sérieusement, on lui découvre une dignité plus relevée. Il est probable

que dans les premiers temps la peinture, ainsi que les autres beaux arts, n'avoit d'autre but que d'amuser. Les couleurs seules, même sans aucun dessin, offrent de l'agrément; des peuples à moitié sauvages sont sensibles à leur attrait; ils rassemblent les plus belles plumes des oiseaux pour en orner leurs vêtemens; ils choisissent les coquilles et les pierres qui offrent les couleurs les plus éclatantes et les plus variées, pour en faire des ornemens. Peut-être a-t-on été longtemps avant de s'appercevoir que l'union du dessin et des couleurs contribuoit à augmenter et à varier le plaisir, car les progrès des connoissances et du goût se font souvent avec beaucoup de lenteur. Mais lorsqu'on eut fait cette observation, on ne tarda pas à voir former, pour ainsi dire, le premier germe de la peinture, qui n'est autre chose que l'art d'imiter sur une surface unie et égale tous les objets visibles, au moyen du dessin et des couleurs. Il est probable que, dans les premiers temps, cette imitation n'aura pas eu d'autre but que le plaisir des sens et de l'imagination, sur laquelle les objets peints produisent toujours cet effet qu'elle se figure voir plus que les sens n'apperçoivent réellement. Ce but offroit déjà à la peinture l'occasion d'imiter la nature, qui par-tout répand l'agrément dans les couleurs et dans les formes; sous ce rapport son but étoit noble; il étoit en même temps vaste, parce que ce genre est varié à l'infini.

Toutes les impressions favorables que peuvent produire sur nous les scènes si variées et si riches de la nature vivante ou inanimée, la peinture peut les produire également. Dans les ames sensibles, elle augmente la faculté de sentir, et par-là elle adoucit le caractère; elle inspire à l'homme le goût de l'ordre, de la symmétrie, de l'accord des parties, de la beauté: l'art qui nous offre des imitations bien faites de toutes les scènes attrayantes de la nature visible, est certainement un art d'un très-grand prix.

Mais la peinture a encore un but plus relevé; elle ne se contente pas d'amuser l'homme, elle sait l'instruire, lui inspirer le goût de ce qui est bien, et elle peut produire dans son ame, de la manière la plus vive, toutes sortes de sensations salutaires; elle peut entretenir en lui l'amour de la vertu, et lui inspirer l'horreur du vice. Aristote a déjà observé que la peinture peut aussi bien que les leçons des philosophes, corriger le vice, et Grégoire de Naziance en cite un exemple dans un de ses poëmes. Le génie le plus sublime parmi les hommes n'auroit pas, sans doute, découvert cet effet merveilleux des couleurs et du dessin, si la nature n'avoit pas la première résolu ce problême singulier. C'est elle qui nous a montré, d'une manière visible, des êtres qui pensent, qui agissent sans qu'on les voie, qui desirent le bien ou le mal, qui sentent le plaisir ou la douleur. En effet, la forme extérieure du corps de l'homme est pour ainsi dire son ame extérieure; il n'y a point de bonne ni de mauvaise qualité de l'ame qui ne puisse se rendre sensible par les formes extérieures. Le peintre peut donc, au moyen des couleurs et du dessin, figurer aussi bien les qualités morales et invisibles, que les objets physiques ou ceux qui tombent sous nos sens.

Il est vrai que la peinture ne produit pas ces effets dans la même étendue que l'éloquence et la poésie; mais ce qui lui manque de ce côté, elle y supplée par la vivacité de l'impression, parce qu'elle ne fait voir que le moment le plus sensible et le plus expressif. Chacun peut se convaincre facilement que le regard aimable d'une ame

douce, le regard farouche d'un homme en colère, font une impression beaucoup plus vive que tout ce qu'en pourroit dire l'ode la plus énergique. Les discours d'une femme aimable ne feront jamais sentir aussi promptement à un aveugle de naissance l'effet de l'amour, que les regards expressifs le feront connoître à un homme privé de l'ouïe, mais qui jouit de l'usage de ses yeux; les menaces les plus fortes en paroles ne feront jamais une impression aussi profonde, aussi rapide que les regards étincelans d'un homme courroucé. On peut dire la même chose de toutes les autres sensations. La peinture gagne donc sur l'éloquence, en force, en intensité, ce qui lui manque en étendue. Elle est inférieure à la musique sous le rapport de la vivacité de ses effets, mais elle lui est supérieure par l'étendue des représentations.

Après ces considérations sur la nature de la peinture, nous devons parler de ses applications. Elle sert d'abord, comme nous l'avons dit, à imiter les scènes variées de la nature inanimée, qui sous plus d'un rapport, mérite toute notre attention. C'est-là ce qui regarde le peintre paysagiste. Elle sert encore à nous offrir la nature embellie par les travaux de l'homme, des paysages avec des vues, de beaux édifices, et même des vues dans lesquelles les édifices sont l'objet principal; et en effet, les beaux ouvrages de l'architecture peuvent produire sur l'ame une impression aussi avantageuse que la beauté de la nature inanimée. *V.* PAYSAGE, ARCHITECTURE.

La représentation des fleurs, dont les formes sont si variées et qui sont toujours également agréables, soit par leur éclat, soit par la richesse de leurs couleurs, ne doit pas être dédaignée par l'art; nos jouissances sont, par ce moyen, multipliées, en ce que la peinture nous offre les fleurs de tous les pays, et dans toutes les saisons. On peut en dire autant des beautés de la nature dans le règne animal, et même à plus forte raison parce que, dans ce règne, il y a quelque chose de plus que dans le règne végétal, savoir, le mouvement, la vie, la sensation. *V.* FLEURS, FRUITS, ANIMAUX, OISEAUX, SINGES, etc.

Mais la peinture s'élève sur-tout par les représentations prises du monde moral. C'est par elles que le peintre devient l'émule du poète épique, du poète dramatique, de l'orateur et du philosophe. Les représentations pittoresques du monde moral peuvent être divisées en deux classes; la première nous offre la nature morale en repos, l'autre la représente en action; chacune est ou historique ou allégorique. La plupart des portraits appartiennent à la première classe, qui représente la nature en repos. Le portrait peut servir à représenter toutes les espèces de caractères qui existent; et, sous ce rapport, il n'est pas sans importance. (*V.* PORTRAIT.) Un autre genre plus relevé et très-rapproché du précédent, est l'*idéal*, qu'on emploie pour les représentations des saints, des héros, et en général des grands caractères. En nous offrant l'idéal d'hommes d'un caractère et de sentimens plus relevés que nous ne les voyons dans la nature, la peinture sert à relever l'ame. A cette classe appartiennent encore les tableaux allégoriques, qui nous offrent des vertus, des vices, des propriétés d'êtres moraux qui agissent. (*Voy.* ALLÉGORIE.) La *peinture* MORALE (*Voy.* ce mot, tom. II, p. 482 et suiv.) forme un autre genre qui instruit plutôt qu'elle ne touche; elle peut représenter la nature en repos et en action. Ensuite vient le *tableau* d'HISTOIRE (*Voyez* ce mot, t. II, pag. 58 et suiv.) proprement dit,

où la nature morale est représentée en pleine activité; l'artiste qui exécute un tableau d'histoire a pour but plutôt le sentiment que l'instruction. En dernier lieu nous placerons la grande allégorie, qui est le plus difficile de tous les genres. *V.* ALLÉGORIE.

Comme le peintre peut exprimer d'une manière sensible à la vue, toutes les qualités bonnes et mauvaises de l'homme moral, et que par ce moyen il peut représenter avec énergie toutes sortes de caractères, de desirs, de sensations, on voit que son art peut devenir très-utile, s'il est bien dirigé.

Les Grecs croyoient, avec raison, que les représentations de leurs divinités et de leurs héros pouvoient être utiles pour soutenir la religion et entretenir l'amour de la patrie. A Athènes, dans le portique appelé le *Pœcile*, une suite de peintures qui rappeloient les belles actions des citoyens les plus distingués et les plus recommandables, servoient à embraser l'ame des autres citoyens de sentimens aussi louables. Chez les peuples de l'antiquité, plusieurs fêtes publiques avoient un but semblable. Sulzer cite une espèce de galerie du genre de celle du pœcile d'Athènes; elle est à Lucerne, sur le pont couvert qui réunit les deux parties de la ville; entre les piliers qui soutiennent le toit, on y a placé, à une élévation peu considérable, des peintures dont le sujet est relatif à l'histoire de la ville, de sorte que presque toutes les familles distinguées y trouvent un de leurs ancêtres représenté dans un moment où il exécute quelque belle ou grande action.

Quant aux moyens que le peintre emploie pour produire un tableau digne d'éloges, il s'agit des quatre points suivans : qu'il fasse un *choix* heureux de son sujet, ou que l'*invention* soit bonne; que la *disposition* soit habile, le *dessin* juste, et enfin que le *coloris* soit bon (*V.* ces mots). On peut encore consulter avec fruit, les *Considérations* de HAGEDORN sur la *Peinture;* Léipsick, 1762, in-8°. La perfection d'une peinture, en général, dépend de ces quatre points. Un tableau, pour être parfait dans son genre, doit représenter un objet intéressant pour l'esprit et pour le cœur, et il doit le représenter de manière qu'il fasse le meilleur effet possible; c'est ce qui a lieu lorsque les yeux sont pour ainsi dire attirés à considérer un tableau avec soin, lorsqu'on en peut saisir l'ensemble avec facilité, et lorsque cet ensemble fait sur l'esprit et sur le cœur une impression vive et favorable qui est entretenue et augmentée en examinant ses différentes parties.

Sans un bon choix ou une invention heureuse, l'ensemble d'un tableau ne peut pas être intéressant (*V.* INVENTION); il faut encore, en particulier, que le peintre, lorsqu'il choisit un sujet, fasse attention s'il peut être traité de la manière dont l'exige son art; si on peut le disposer de façon à pouvoir être saisi dans tout son ensemble d'un seul coup-d'œil et d'une manière qui soit agréable à l'œil; si tout ce qui en fait partie peut être disposé, dessiné, éclairé et colorié de façon que les yeux en soient toujours flattés, y soient toujours attirés, et que l'esprit en soit toujours satisfait. Dans la nature inanimée, aussi bien que dans les actions des hommes, il peut se trouver des choses dont l'orateur et le poète peuvent faire un emploi heureux, et qui ne conviennent nullement au peintre, parce qu'il doit voir tout d'un seul point de vue, il ne peut représenter qu'un seul moment. Pour faire un choix heureux, il ne suffit donc pas d'avoir du goût et de l'esprit, mais il faut encore posséder

des connoissances particulières sur l'art dont on s'occupe. C'est ainsi qu'une ode, sous le rapport de la poésie, peut être un chef-d'œuvre, et ne rien valoir considérée comme texte pour la musique, lorsqu'elle ne peut pas être traitée selon les règles de ce dernier art. *Voyez* SUJET.

Par la bonne disposition, un tableau devient non-seulement un ensemble complet, un objet individuel et distinct, qu'on peut examiner et comprendre sans avoir besoin du concours d'aucun autre; mais il reçoit encore une forme agréable et attrayante, une clarté qui le rend facile à saisir. *Voyez* DISPOSITION.

Par le dessin chaque objet reçoit la véritable forme qui lui fait produire sur l'ame l'effet qui lui est propre. C'est donc par le dessin que le tableau reçoit la vie et sa principale force, car les objets qui existent dans la nature, et même ceux qui sont les créatures de notre imagination, frappent sur-tout par leur forme. C'est encore par le moyen du dessin que, sur un plan uni, nous voyons certains objets près de nous, d'autres à une distance plus ou moins considérable. L'imagination est plutôt en état de suppléer aux couleurs par la pensée, dans une gravure, que de suppléer au défaut du dessin lorsqu'un tableau est foible dans cette partie. Au moyen d'un dessin exact et soigné, le paysage même peut être représenté avec tant de vérité et de naturel, que nous croyons voir la nature, et que notre imagination supplée les couleurs. *Voyez* DESSIN.

Enfin le coloris, dans le sens le plus étendu du mot, donne au tableau le dernier degré de perfection, et complète l'illusion commencée par le dessin; et dès-lors nous ne le prenons plus pour une ombre de l'objet, mais pour l'objet même existant dans la nature: on croit voir un paysage réel, et observer des hommes qui vivent et qui agissent. L'harmonie agréable des couleurs fait que l'œil examine et considère cet ensemble avec plaisir. *Voyez* COULEUR, COLORIS, PINCEAU, EMPATÉ, PATE, etc.

La peinture plaît sur-tout, 1°. par l'expression vive des sentimens passionnés et des grands caractères; Raphaël, et après lui, Annibal Carache, ont excellé dans cette partie (*V.* PASSIONS, PATHÉTIQUE); 2°. par la beauté et l'agrément des formes, des couleurs, de la lumière et des ombres; en cela Corrège est le premier maître; 3°. par la vérité de la représentation (*Voy.* JOUR, LUMIÈRE, OMBRE, CLAIR-OBSCUR, etc.); dans cette partie, le Titien doit être regardé comme le premier maître; depuis lui, l'ECOLE HOLLANDAISE (*V.* ce mot) a acquis une très-grande perfection.

Il y a différentes manières de bien peindre le même sujet. La peinture à l'huile, inconnue aux anciens, est aujourd'hui regardée comme celle qui est préférable à toutes les autres méthodes. (*Voyez* *Peinture à l'*HUILE, tom. II, p. 93 et suiv.) Il y a aussi différentes manières de peindre en DÉTREMPE (*V.* ce mot), soit sur des murs fraîchement recrépis (*Voy.* FRESQUE), ou sur le mur sec, sur du bois, de la toile, du papier ou d'autres substances qu'on appelle matières subjectives (*Voyez* IVOIRE, PAPIER, BOIS, PARCHEMIN, TOILE, TABLEAU, etc.), qui servent de fonds, ou bien en GOUACHE ou en MINIATURE. (*Voy.* ces mots.) Les anciens avoient une peinture qu'ils appeloient ENCAUSTIQUE. (*V.* ce mot.) On se sert aussi de couleurs sèches pour peindre au PASTEL (*V.* ce mot), ou bien de couleurs vitrifiables, qui produisent l'EMAIL. (*Voy.* ce mot.) La MOSAÏQUE (*V.* ce mot) est également une sorte de

peinture, ainsi que la MARQUETERIE (*Voy.* ce mot) et le travail des tapisseries de haute et de basse lice, telles qu'on en fait aux Gobelins (*Voy.* TAPISSERIES); on peut encore citer la PEINTURE *sur verre* (*Voy.* APPRÊT), et la PEINTURE *sous glace*, dont il sera question plus bas. Ces différentes manières de peindre prouvent combien le goût de la peinture doit avoir été dominant dans tous les temps, puisqu'on a imaginé tant de moyens variés pour l'appliquer par-tout de toutes les manières possibles.

Quant à la première origine de cet art, on n'en peut guère dire quelque chose de plus certain que sur celle des autres beaux-arts. La peinture ne paroît pas devoir son origine à des sentimens passionnés, aussi immédiatement que la musique, la danse et la poésie; elle est cependant aussi fondée sur le desir commun à presque tous les hommes de donner aux objets dont nous sommes journellement entourés, une forme agréable, un extérieur qui fasse plaisir; mais pour que ce desir d'embellir s'élève jusqu'à la peinture, il faut qu'il soit réuni à la réflexion. Il n'est donc pas probable que la peinture ait été cultivée chez les peuples moins civilisés, ainsi que cela a eu lieu à l'égard de la musique et de la poésie. Des figures sculptées, taillées ou ciselées paroissent avoir donné la première idée du dessin. Les hommes, dans les commencemens de la civilisation, se ressemblent par-tout; encore aujourd'hui, nous voyons que des bergers oisifs s'amusent à orner de figures cizelées ou taillées, leur bâton, leurs vases, leurs autres ustensiles. Il est fort naturel de penser que ces hommes simples auront eu également l'idée d'orner de pareilles figures les murs de leurs huttes. Peu à peu, cela peut avoir donné l'idée du dessin. On peut ensuite s'expliquer aisément qu'on aura imaginé de réunir le dessin et les couleurs, ce qui forme la base de la peinture. Les hommes trouvent naturellement plaisir à voir de belles couleurs; et dès que le goût du beau commence à se développer, ils cherchent à donner de belles couleurs à leurs habits et aux autres objets dont ils se servent. Les sucs des différentes plantes s'offroient naturellement pour colorer ces dessins. Dans ces premiers essais, on se contentoit donc de tracer des contours grossiers, et de les enluminer par des couches égales de couleur sans dégradations; il y avoit encore loin de-là à la découverte ingénieuse d'imiter la forme ronde des corps, par une dégradation exacte des lumières et des ombres, et de représenter avec la plus grande exactitude l'apparence extérieure des objets, au moyen des demi-teintes. Il n'étoit pas moins difficile, et il falloit des découvertes non moins ingénieuses pour ennoblir et élever peu à peu cet art au point de devenir un moyen aussi parfait que l'est la peinture, d'offrir aux yeux des représentations si agréables, si variées et d'une influence aussi heureuse sur le goût et le sentiment.

A en croire les Grecs, il n'y a pas une seule de ces différentes inventions qui ont contribué à porter l'art à sa perfection, qu'on ne leur doive. Il est probable que les premiers tableaux qui méritent tant soit peu ce nom, n'étoient pas des ouvrages du pinceau, mais de l'aiguille, ou qu'ils étoient une espèce de mosaïque. Il est incontestable que les Babyloniens ont eu, plutôt que les Grecs, des tapisseries brodées; selon Pline, ce peuple avoit acquis une grande célébrité pour ce genre de travail, et les Grecs convenoient eux-mêmes que les Phrygiens savoient broder avant eux. Mais il est incontestable que toutes les parties de cet art ont été portées

par les Grecs au plus haut degré de perfection, autant sous le rapport de l'exécution mécanique que sous celui du goût, de l'esprit et de l'application de l'art; en cela ils ont été les maîtres de tous les autres peuples, et leurs ouvrages ont été des modèles pour les siècles suivans.

Selon l'opinion de Pline, la peinture n'existoit pas encore du temps d'Homère. En effet, ce poète n'en parle pas, tandis qu'on y trouve l'art de la sculpture indiqué. En général la peinture n'a jamais été aussi répandue dans la Grèce que la sculpture. Pausanias ne cite que quatre-vingt-huit peintures et quarante-trois portraits; il décrit au contraire deux mille huit cent vingt-sept statues. La peinture étoit moins répandue que la sculpture, parce qu'on exposoit des statues dans les temples pour les adorer; mais il n'en étoit pas de même des peintures, celles-ci n'y servoient que pour y orner les murs et les galeries. Sicyone et Corinthe se disputoient surtout la gloire d'avoir inventé la peinture.

Dans le commencement, la peinture ne consistoit que dans le dessin des contours; c'est ce qu'on appelle *pictura linearis*. (*Voyez* CONTOUR.) CLÉANTHÈS de Corinthe passe pour en être l'inventeur. Selon d'autres, cette invention appartient à PHILOCLÈS l'ægyptien. Dans la suite, on perfectionna ces contours en y introduisant encore d'autres lignes ou des hachures. Les uns attribuent ce perfectionnement à TÉLÉPHANES de Sicyone, les autres à ARDICES de Corinthe. On fit encore un pas, et on remplit l'intérieur de ces contours d'une seule couleur; c'est ce qu'on appeloit *monochromes* (*V.* ce mot); on attribue cette découverte à CLÉOPHANES de Corinthe. DINIAS, CARMIDAS et EUMARUS peignoient ainsi. Eumarus fut le premier qui fit distinguer le sexe. CIMON de Cléona fut le premier qui indiqua dans ses tableaux les muscles et les vaisseaux sanguins; il perfectionna aussi le dessin des membres et de la draperie; il fit obliques les figures que l'on faisoit toujours droites, et varia les attitudes en les faisant regarder de profil ou derrière. Ces figures étoient appelées *catagraphes* (*Voyez* ce mot). Avant Cimon, tout étoit extrêmement informe dans la peinture; les figures vues de profil ne se présentoient que sous un seul aspect. Les habillemens étoient exprimés tout aussi simplement; une draperie n'étoit qu'un morceau d'étoffe qui n'offroit qu'une surface unie; entre les mains de Cimon, cette draperie prend un caractère; il s'y forme des plis, on y voit des parties enfoncées, d'autres parties éminentes, qui forment des sinuosités telles que la nature les donne, et que doit prendre une étoffe jetée sur un corps qui a du relief.

Le premier tableau dont il soit question dans les auteurs anciens, est celui de la *bataille des Magnésiens* en Lydie; il fut exécuté par BULARCHUS. Ce tableau fut acheté au poids de l'or par Candaule, roi de Lydie. Il a été fait avant la dix-huitième olympiade, époque à laquelle Candaule mourut. Depuis Bularchus, il y a une lacune considérable dans l'histoire de la peinture; elle est d'environ deux siècles et demi. Nous trouvons ensuite dans les poésies d'Anacréon, qui vivoit cinq cents ans avant J. C., une preuve que la peinture florissoit alors à Rhodes; pour exprimer l'habileté d'un peintre, le poète dit qu'il est *souverain dans l'art que l'on cultive à Rhodes*. PHIDIAS, ce célèbre statuaire qui vécut sous Périclès 445 ans avant notre ère, est aussi cité par Pline au nombre des peintres célèbres; il dit qu'il a fait à Athènes une peinture d'*Olympius*. Selon Hardouin et d'autres

commentateurs, cet Olympius est Jupiter; mais d'après un passage du chap. 8 du trente-quatrième livre de Pline, il paroît plutôt que c'est Périclès; et plusieurs autres passages de Diodore de Sicile, d'Hermogènes et de Valère Maxime confirment cette opinion.

Le frère de Phidias, PANÆNUS, que d'autres appellent PANNÆUS, s'acquit une grande réputation en peinture. Il représenta dans le temple de Jupiter olympien, *Atlas*, qui supporte le ciel et la terre, et Hercule qui se prépare à le soulager de ce fardeau : le fils d'Alcmène est accompagné de Thésée et de Proserpine. Panænus y peignit aussi *la Grèce et Salamine*, personnifiées; celle-ci tenoit dans ses mains un ornement composé de rostres de navires, symbole qui rappeloit aux Athéniens des idées capables de flatter leur orgueil; *le combat d'Hercule contre le lion de Némée; l'injure qu'Ajax fit éprouver à Cassandre; Hippodamie, fille d'Œnomaüs, avec sa mère; Prométhée chargé de chaînes, et qu'Hercule se dispose à délivrer; Penthésilée rendant le dernier soupir dans les bras d'Achille;* enfin *deux Hespérides portant les pommes d'or dont la garde leur étoit confiée.*

Le tableau qui lui fit le plus d'honneur, fut celui de la *bataille de Marathon*, dont il orna le Pœcile à Athènes. L'art de la peinture, dit Pline à ce sujet, avoit déjà fait de si grands progrès à cette époque, que dans ce tableau on pouvoit distinguer les portraits de plusieurs généraux, tels que Miltiades, Callimaque, Cynégire, Echetlée, parmi les Athéniens; Datis et Artaphernes parmi les ennemis. On y voyoit d'un côté les Athéniens et les Platéens, et de l'autre les Perses. L'avantage, dit-il, semble d'abord disputé; mais au lieu où le combat est le plus engagé, on voit les barbares lâcher pied, s'enfuir et regagner les vaisseaux phœniciens qui les attendent. Au sujet de la ressemblance des chefs dans ce tableau de Panænus, Falconet fait une remarque assez judicieuse. « Il est possible, dit-il, que ces portraits fussent ressemblans; mais ils devoient être les copies de ceux faits du vivant des guerriers qu'ils représentoient, ou bien Panænus avoit une mémoire prodigieuse. La bataille de Marathon s'étoit donnée dans la soixante-deuxième olympiade, et soixante ans avant que Panænus fût connu, puisqu'on n'a commencé à parler de lui qu'à la quatre-vingt-septième; or, Miltiade étoit mort un an après cette bataille; Callimaque et Cynégire y avoient été tués. D'ailleurs ce dernier n'étoit qu'un simple soldat; est-il vraisemblable qu'on avoit déjà fait son portrait avant la bataille de Marathon? Datis et Artaphernes étoient en Perse, morts ou fort âgés, et il étoit difficile que Panænus fit leurs portraits d'après eux-mêmes ». Il est donc plus naturel de croire que le peintre, suivant l'usage de son temps, avoit écrit les noms de ces chefs en bas de leur figure, et dès lors le mérite de la prétendue ressemblance s'évanouit. Nous ne pouvons juger du talent que ce peintre développa lorsqu'il peignit en Ælide le *combat des Athéniens contre les Amazones* sur la face intérieure du bouclier de la Minerve sculptée par Colotès; mais on peut assurer que ce travail, dont les spectateurs ne devoient pas jouir, étoit très-déplacé, puisqu'il outrepassoit les limites des deux arts en chargeant de peinture une statue de marbre qui portoit un bouclier de cette même matière. On doit remarquer qu'à cette époque il y avoit déjà des concours établis entre les peintres. Panænus concourut à Corinthe et à Delphes avec TIMAGORAS de Chalcis, et le prix fut adjugé à celui-ci dans les jeux pythiques.

Polygnote, de Thasus, étoit contemporain de Panænus, il fit faire des progrès à son art. « Il fut le premier, dit Pline, qui peignit les femmes avec des vêtemens brillans, qui leur donna pour coiffure des mitres de différentes couleurs, qui sut peindre des figures avec la bouche ouverte, dont on voyoit les dents, et qui en un mot n'avoient pas la roideur des figures plus anciennes ». Il sut aussi donner de l'expression à ses figures; il employa l'idéal. Polygnote avoit peint une partie du Pœcile à Athènes, sans vouloir accepter aucun salaire. Ce désintéressement lui valut une récompense très-honorable; le conseil des Amphictyons lui décerna les francs hospices, c'est-à-dire, la faculté d'être logé et nourri dans toute la Grèce aux dépens des Etats. Il avoit donné à une femme troyenne les traits d'Elpinice, sœur de Cimon, dont il étoit aimé. Dans le temple des Dioscures à Athènes, il avoit peint la *noce des filles de Leucippus*. Auprès des Propylées il y avoit de lui *Oreste et Pylade, qui tuent les fils de Nauplius*, et le *sacrifice de Polyxène sur le tombeau d'Achille*. A Platées il y avoit une peinture de Polygnote qui représentoit *Ulysse tuant les poursuivans de son épouse*. Dans le temple de Delphes, et son enceinte ou Lésché, se trouvoient les plus grandes peintures de mur que Polygnote avoit faites. A droite, on voyoit les *Grecs qui s'embarquoient pour la guerre de Troie*, et à gauche, le *voyage d'Ulysse aux enfers*. Dans ces peintures il n'y avoit point de plan, ni d'ordre, ni d'harmonie entre les différentes parties; chaque action étoit isolée, et elles n'avoient de commun que leur rapport à quelqu'événement principal. Il paroît que les figures y étoient extrêmement nombreuses et entassées, et que l'ensemble avoit l'air assez uniforme. Le comte de Caylus et M. Riepenhausen ont expliqué et fait graver ces peintures d'après la description que Pausanias nous en a laissée. Quelques auteurs ont regardé Polygnote comme l'inventeur de la peinture à l'encaustique.

Mycon étoit contemporain de Polygnote, et travailloit avec lui aux peintures du Pœcile; il fit aussi plusieurs ouvrages dans le temple de Thésée; mais les auteurs n'en donnent aucun détail, et ne s'expliquent même pas sur son talent. On peut croire qu'il avoit du mérite, puisqu'il travailloit concurremment avec Polygnote, et que les Athéniens payoient chèrement ses tableaux. C'est aussi vers le temps de Polygnote qu'il faut sans doute placer Pauson, qu'Aristote met en parallèle avec deux autres artistes célèbres. Polygnote, dit-il, fit les hommes meilleurs qu'ils ne sont en effet; Pauson les fit pires, et Dionysius tels qu'ils sont; ce qui paroît signifier que Polygnote chercha le beau idéal pour peindre la nature humaine, que Dionysius la représenta telle qu'elle est, et que Pauson ne choisit que des sujets bas et ignobles. Selon le rapport d'Ælien, Pauson ayant été chargé de peindre *un cheval qui se rouloit par terre*, en fit un qui couroit. Celui qui avoit commandé le tableau, très-mécontent de ce qu'on n'avoit pas rendu sa pensée, s'en plaignit au peintre, qui répondit: « Il n'y a qu'à renverser le tableau, et ce sera un cheval qui se roule ». Si ce propos est exact, il seroit naturel de croire que Pauson n'avoit représenté ni le ciel, ni la terre, ni l'ombre portée; et dans ce cas, il n'auroit pas mérité qu'Aristote eût parlé de lui comme d'un bon peintre; il paroît en effet qu'il étoit loin d'avoir la réputation que paroît lui donner ce philosophe.

Nous venons de citer Dionysius de Colophon approchant de la perfection de Polygnote, et l'on voyoit

dans ses ouvrages, dit Ælien, la même observation des convenances, le même choix des attitudes, le même état des draperies, mais il représentoit les objets moins grands. Par ces expressions, Ælien semble expliquer plus clairement le passage d'Aristote; il résulteroit de son interprétation que Polygnote peignoit ses figures plus grandes que nature, Dionysius les faisoit égales, et Pauson plus petites. Winckelmann explique cela d'une autre manière. « Polygnote, dit-il, a peint ses figures meilleures, c'est-à-dire, qu'il leur imprima un caractère de grandeur au-dessus de la taille et de la conformation des hommes. Comme il prenoit ses sujets dans la mythologie et dans l'histoire héroïque, ses figures ressembloient à celles des héros, et rendoient la nature dans son plus bel idéal. Pauson leur donnoit un air plus commun, ce qui, ajoute Winckelmann, n'est vraisemblablement pas une critique contre l'artiste, car Aristote le cite comme un grand peintre, et le place à côté de Polygnote. L'objet de cette comparaison étoit de mieux faire sentir les trois différentes espèces d'imitation. Selon l'opinion de Winckelmann, Aristote aura voulu dire que les tableaux de Polygnote étoient dans la peinture ce que les pièces tragiques et héroïques sont dans la poésie, et que les figures de Pauson étoient dans l'art de peindre ce que les personnages comiques sont dans la comédie, qui représente les caractères pires qu'ils ne sont, pour mieux faire ressortir les folies et les caractères ridicules. De là Winckelmann conclut que Pauson peignoit plutôt dans le goût comique que dans le genre héroïque et tragique; que son talent étoit de représenter le ridicule, qui doit être aussi le but de la comédie. Mais Dionysius, artiste que Pline place au nombre des plus fameux peintres, tenoit un sage milieu entre Polygnote et Pauson, de sorte qu'on peut dire qu'il étoit à Polygnote ce qu'Euripide étoit à Sophocle; celui-ci représentoit les héroïnes de ses pièces comme elles devoient être, et celui-là telles qu'elles étoient.

Dans la quatre-vingt-dixième olympiade, on vit paroître Aglaophon, Céphissodore, Phryllus, Evenor, père de Parrhasius. La mention que Pline et d'autres écrivains ont faite de ces peintres, est une preuve de la réputation dont ils jouirent; mais il paroît que l'époque de la plus grande splendeur de l'art ne commença que vers la quatre-vingt-quatorzième olympiade, et nous trouvons à la tête des peintres célèbres qui contribuèrent à le porter à un haut degré de perfection, Apollodore d'Athènes. Selon Plutarque, il fut le premier qui sut donner à ses tableaux le mérite du clair-obscur. Pline dit expressément que de son temps aucun tableau des maîtres antérieurs n'a pu fixer l'attention des connoisseurs, et Quintilien en dit autant. Pline met les ouvrages d'Apollodore au-dessus de ceux de tous les artistes qui l'avoient précédé. « Il exprima la belle nature, dit-il, et fut le premier qui, à juste titre, contribua à la gloire du pinceau ». Il cite de ses tableaux, un *prêtre en adoration* et un *Ajax foudroyé*, qui alors existoient à Pergame. Les éloges donnés à Apollodore, par Pline, paroissent d'abord en contradiction avec ce qu'il dit de Polygnote et d'autres peintres; mais ils sont justes si on applique le talent d'Apollodore au maniement du pinceau et au coloris, qui pour l'ordinaire fixent plutôt l'attention des spectateurs que les autres qualités d'un bon tableau.

Zeuxis d'Héraclée, qui a vécu environ quatre cents ans avant J.-C., continua ce qu'Apollodore avoit commencé; il étoit élève de Démophile d'Himera ou de Néséas de

Thasos. Son plus grand talent consistoit dans l'expression de l'idéal, sur-tout dans la représentation des femmes. Les ouvrages qu'on cite de lui sont une *Pénélope*, dans laquelle il sembloit avoir exprimé le caractère de cette héroïne. Il orna de peintures le temple de Junon Lacinia chez les Crotoniates. Les Crotoniates qui connoissoient sa supériorité dans l'art de représenter les femmes, voulurent qu'il se surpassât. Zeuxis leur demanda s'ils avoient de belles filles. Aussi-tôt on le conduisit à la Palestre, et on lui montra plusieurs jeunes Grecs d'une grande beauté : les Crotoniates étoient en général beaux et bien faits. On lui dit qu'ils avoient des sœurs aussi belles qu'eux. Il demanda de les lui montrer pour composer de leurs différentes beautés une beauté parfaite. Les magistrats y consentirent, et les Crotoniates les lui conduisirent. Il en choisit cinq, dont les noms furent célébrés par les poètes pour avoir su fixer son choix. Et en formant un tout de leur beauté, il peignit une femme telle qu'il se la figuroit, et en fit une *Hélène*. Après avoir terminé son ouvrage, l'orgueilleux artiste n'attendit pas les éloges des hommes, il écrivit lui-même audessus ce passage d'Homère : « Il n'est pas étonnant que les Grecs et les Troyens aient tant souffert pour une si belle femme, ses traits sont ceux d'une déesse ». Il ajoutoit que son art avoit su produire tout ce qu'avoient pu créer de beau l'enfantement divin de Léda et le génie d'Homère. Il en retira une grande gloire et un grand profit; car, outre les sommes considérables qui lui furent données par les Crotoniates, il l'exposa et le fit voir pour de l'argent, ce qui fit appeler par les Crotoniates, cette Hélène de Zeuxis, la *Courtisane*. Le peintre Nicomaque, en la voyant, fut saisi d'admiration. Un homme insensible à tant de beauté, lui demanda ce qui lui causoit tant de surprise : « Tu ne me le demanderois pas, répondit Nicomaque, si tu avois mes yeux ; prends-les, et elle te paroîtra une déesse ». Elle fut transportée à Rome, dans le portique de Philippe. Il fit encore le tableau d'un *athlète*, qui lui fit à lui-même tant de plaisir, qu'il y mit ces mots : « On le critiquera plutôt qu'on ne l'imitera » ; ce que Destouches a rendu ainsi dans le Glorieux :

La critique est aisée, mais l'art est difficile.

On avoit encore de Zeuxis une peinture célèbre de *Jupiter sur son trône, entouré de toutes les autres divinités; Hercule enfant, écrasant les deux serpens*, auprès de lui étoit sa mère tremblante, et Amphitryon qui vient à son secours. On reproche à Zeuxis d'avoir représenté trop forts les membres et les têtes. Il exécuta aussi des monochromes. Il s'enrichit tellement par son art, que dans la suite il ne vendit plus ses tableaux, mais qu'il les donna, parce qu'il prétendoit que personne n'étoit en état de les payer. Il donna aussi une *Alcmène* aux habitans d'Agrigente. Zeuxis avoit peint avec tant de succès une *grappe de raisin*, que les oiseaux venoient la béqueter. PARRHASIUS exposa un tableau sur lequel il y avoit une *toile* si naturellement représentée, que Zeuxis demanda que Parrhasius la levât et fît voir son tableau. Zeuxis s'avoua vaincu. On ajoute que la grappe de Zeuxis étoit dans la main d'un enfant, et on disoit qu'elle étoit mieux exécutée que l'enfant, puisqu'il n'étoit pas capable d'effrayer les oiseaux qui venoient la béqueter. C'est le plus ancien exemple de ce qu'on appelle un TROMPE-L'ŒIL. (*V.* ce mot.) Une preuve de la vanité de Zeuxis, c'est que pendant la célébration des jeux olympiques, il se promenoit vêtu d'un manteau de pour-

pre sur lequel son nom étoit brodé en or. Aristote lui reproche que ses tableaux étoient sans *éthos*. Ce reproche se rapporte sans doute à ce qu'il s'appliquoit trop à représenter le beau idéal, et qu'il négligeoit l'expression. Il avoit fait une *centauresse allaitant un petit centaure;* au haut du tableau étoit le père qui élevoit un lionceau au-dessus de sa tête, et sembloit vouloir leur faire peur. Zeuxis crut, en exposant ce tableau, que l'art de l'exécution frapperoit les spectateurs ; ils ne furent frappés que de la nouveauté et de la singularité du sujet. « Allons, Micyon, dit Zeuxis à son élève, couvre ce tableau, et qu'on le reporte chez moi ; ces gens-là n'admirent que le matériel de mon talent, ils comptent pour rien ce qu'ils devroient le plus applaudir ».

Quoique les peintres, au temps de Zeuxis, employassent différentes couleurs, néanmoins cet artiste fit aussi des peintures monochromes, ou des camayeux en blanc sur un fond brun. Il paroît aussi, d'après un passage de Pline, qu'il faisoit de petits modèles en argile qui lui servoient ensuite pour la pose et les draperies de ses tableaux. ANDROCYDES fut un des contemporains et des rivaux de Zeuxis; il se fit une réputation en peignant ce que nous appelons des tableaux de *genre*. Pline le nomme sans donner aucun détail de ses ouvrages. PARRHASIUS d'Ephèse, disciple d'Evenor d'Athènes, et contemporain de Zeuxis, fut le premier qui observa de belles proportions ; ses figures se distinguoient par la finesse des traits, l'expression spirituelle, la belle chevelure, le fini et l'exactitude des couleurs. On lui reproche cependant de n'avoir pas bien représenté le milieu du corps de ses figures. Ses dessins étoient très-estimés ; on en conserva longtemps, tant sur des tablettes que sur du vélin, dont on dit que les artistes profitèrent. Un de ses tableaux les plus célèbres, est le *demos*, c'est-à-dire le *peuple d'Athènes*, peint avec tant d'expression, qu'on y voyoit tout le caractère du peuple, sa légèreté, sa cruauté, sa compassion, sa grandeur d'ame, sa pusillanimité et sa vanité (*V.* PEUPLE). PARRHASIUS peignit aussi le *Thésée* qui étoit à Rome, au Capitole. Ce tableau fut sévèrement critiqué par Euphranor, qui avoit peint le même sujet. Ses autres tableaux, cités par Pline dans son 35e livre, sont un *général de mer cuirassé*, *Méléagre*, *Hercule* et *Persée*, dans un seul tableau qu'on voyoit à Rhodes ; ce tableau fut trois fois frappé de la foudre sans en être endommagé, ce qui augmenta l'admiration que l'on avoit pour cet ouvrage ; l'*Archigalle* ou grand-prêtre de Cybèle, que l'empereur Tibère paya 60 mille sesterces ; une *Nourrice crétoise tenant son enfant dans ses bras*, un *Bacchus*, deux *Enfans accompagnés de la Vertu*, elle est debout, et on remarquoit dans les enfans la sécurité et la simplicité de leur âge ; un *Prêtre qui avoit près de lui un thurifère couronné de fleurs, et tenant une boîte de parfums*. Parmi ses chefs-d'œuvre, on citoit deux tableaux célèbres ; l'un représentoit un *Athlète* courant avec tant d'ardeur au combat, qu'on distinguoit les gouttes de sueur ; et l'autre également un *Athlète* quittant ses armes, et qu'on croyoit voir haletant. On vantoit aussi son *Ænée*, ainsi que ses *Dioscures*, peints dans le même cadre. Son *Télèphe*, son *Achille*, son *Agamemnon*, étoient pareillement estimés. Cet artiste d'une fécondité merveilleuse, étoit l'homme le plus orgueilleux et le plus arrogant. Selon Athénée, il plaça au-dessous de ses peintures un distique à son éloge, et dans lequel il se donna le surnom *Abrodiætus*, c'est-à-dire, fastueux, vivant dans les dé-

lices. On changea par dérision ce nom en *Rhabdodiætus*, à cause de la baguette dont se servent les peintres. Il étoit ordinairement habillé en pourpre, et il avoit une couronne ou diadême d'or. Les attaches de ses souliers étoient d'or, et ses brodequins brodés; enfin il étoit magnifique en tout ce qui entouroit sa personne. Fier de ses talens et de sa célébrité, il se peignit lui-même; il se représenta sous la figure de *Mercure*, pour s'attirer des hommages. Quelquefois il se qualifioit de prince de la peinture, et se vantoit d'avoir porté l'art à sa perfection. Il avoit sur-tout la manie de se dire descendant d'Apollon, et il prétendoit avoir peint l'*Hercule lindien*, d'après ce héros lui-même, qui lui avoit souvent, disoit-il, paru en songe. Parrhasius avoit concouru avec TIMANTHE de Samos pour un tableau qui représentoit *Ajax disputant à Ulysse les armes d'Achille*. Lorsque les juges du concours adjugèrent le prix à son adversaire, il dit qu'il étoit fâché de voir son héros vaincu une seconde fois par un misérable. Malgré cet orgueil et cette vanité répréhensibles, on ne peut refuser à Parrhasius la gloire d'avoir été l'un des plus savans peintres de la Grèce. Les témoignages des écrivains de l'antiquité sont trop multipliés pour que l'on puisse douter de son mérite, que plusieurs poètes latins ont pris plaisir à célébrer. Sénèque dit que Parrhasius ayant voulu représenter un *Prométhée* avec la plus grande vérité, avoit appliqué un esclave à la torture, de manière qu'il lui avoit ôté la vie dans les tourmens. JUNIUS, dans son ouvrage sur la *Peinture ancienne*, répète la même anecdote, et rapporte les paroles de Sénèque; mais la même horreur ayant aussi été attribuée à Polygnote, et se retrouvant encore dans la vie d'Apelles, on voit que c'est un fait apocryphe, et qui ne mérite aucune croyance. Ce même conte a été renouvelé à l'égard de Michel-Ange et d'un autre peintre moderne.

TIMANTHE, de Sicyone selon Eustathe, et de Cythnos dans l'Attique selon Quintilien, étoit un peintre plein de génie; il se distingua sur-tout dans la partie de l'invention, et ses tableaux avoient le grand mérite de donner de l'aliment à l'esprit de ceux qui les voyoient, en leur laissant toujours quelque chose à deviner. Après l'*Ajax*, par lequel il surpassa Parrhasius, il s'est rendu célèbre par le beau tableau d'Iphigénie, qui lui procura le triomphe sur COLOS de Téos. Dans le *sacrifice d'Iphigénie*, Timanthe avoit représenté Calchas triste; Ulysse, plus triste encore, et Ménélas avec toute l'affliction qu'il étoit possible de lui donner: il vit bien que l'art ne pouvoit pas aller plus loin. Ne sachant donc comment exprimer la douleur d'Agamemnon, père d'Iphigénie, il prit le parti de lui jeter un voile sur le visage, laissant aux spectateurs à juger ce qui se passoit au fond de son cœur. Dans une peinture qui représentoit *Polyphème endormi*, il fit juger de sa grandeur en y plaçant des satyres qui mesuroient avec leur thyrse le pouce du cyclope. Il avoit encore peint un *héros* qui contenoit pour ainsi dire le résumé, le prototype de l'art de représenter les hommes. Ce chef-d'œuvre étoit à Rome dans le temple de la Paix. Junius fait mention d'après Photius et Tzetzes d'un autre tableau de Timanthe, représentant *Palamède tué par trahison*. Ce tableau se trouvoit à Ephèse, et sa vue fit frémir Alexandre-le-Grand, parce qu'elle lui rappeloit la mort d'Aristonicus qui avoit péri de la même manière. Plutarque cite un de ses tableaux présentant la reprise de la ville de Pellène en Achaïe sur les Ætoliens.

EUPOMPUS de Sicyone, indiqua à

Lysippe comme principe fondamental, l'*imitation de la nature*. Ce peintre eut une grande célébrité. Il ajouta un troisième style ou genre à la peinture. On n'en connoissoit avant lui que deux; savoir, le style *helladique* et le style *asiatique ;* mais Eupompe fut cause qu'on divisa le genre helladique en *attique* et en *sicyonien*, ainsi nommé de la ville où il avoit pris naissance. Il y eut donc alors trois genres, l'*ionique*, le *sicyonien* et l'*attique*. Pline ne cite qu'un seul tableau de ce maître ; il représentoit un *vainqueur au combat gymnique*, tenant une palme à la main. EUPOMPE eut pour disciple le maître d'Apelles, *Pamphilus* de Macédoine, qui a vécu du temps de Philippe et de son fils Alexandre-le-Grand. Ce fut le premier peintre savant. Il pensoit que sans arithmétique et sans géométrie, il n'étoit pas possible d'exceller en peinture. Il obtint assez d'influence pour introduire l'usage d'enseigner le dessin aux jeunes Grecs, et pour faire regarder la peinture comme le premier des beaux arts. On lui attribue un tableau nommé les *héraclides suppliantes*. Il travailla la plupart du temps à Sicyone. On avoit aussi de lui des peintures à l'encaustique. Pline lui attribue encore d'avoir peint une *assemblée de famille ;* la *bataille de Phlius ;* une *victoire* remportée par les Athéniens, et *Ulysse sur un radeau*.

THÉON de Samos se distingua par la singularité et la bizarrerie de ses conceptions. Plutarque appelle *honteux* les sujets de cette nature, sans doute parce qu'ils représentoient des actions qui font honte à l'humanité, et il cite pour exemples, *Médée assassinant ses enfans*, par TIMOMAQUE; *Oreste assassinant sa mère*, par THÉON; *Ulysse contrefaisant le fou*, par PARRHASIUS ; des *scènes licencieuses* peintes par CHÆREPHANES, etc. Entre plusieurs ouvrages du peintre Théon, qui prouvent à quel point il excelloit dans son art, celui-ci rapporté par Ælien dans ses histoires diverses, mérite d'être cité. Il représentoit un *jeune guerrier s'armant précipitamment* pour marcher contre des ennemis qui viennent d'entrer dans son pays qu'ils dévastent. « On le voit voler impétueusement au combat; Mars tout entier paroît avoir passé dans son ame ; son regard farouche inspire la terreur ; il a saisi des armes ; déjà il paroît être près d'atteindre l'ennemi ; d'un bras, il présente son bouclier, de l'autre il agite son épée nue, en homme qui ne respire que le meurtre et le carnage. Ses yeux, toute l'habitude de son corps, annoncent en menaçant qu'il n'épargnera personne. Théon ne peignit rien de plus ; il n'ajouta ni cavalier, ni archer, ni aucune autre figure; le jeune guerrier composoit seul tout le tableau ». Mais avant que de le découvrir et de l'exposer aux yeux de la multitude assemblée, il plaça près de lui un trompette, et lui ordonna de sonner un de ces airs vifs, aigus et perçans, qu'on avoit coutume d'employer pour exciter le courage des soldats. Tandis que les oreilles étoient frappées de ces sons effrayans et terribles, semblables à ceux que fait éclater la trompette quand elle appelle les bataillons au combat, il découvrit le tableau ; ainsi le héros parut au moment où l'harmonie militaire gravoit plus fortement encore dans l'ame des spectateurs l'image d'un guerrier courant au secours de son pays.

ARISTIDES de Thèbes, élève d'EUXERIDAS, étoit à-peu-près contemporain de Pamphile, et vécut assez pour être témoin des succès d'Apelles. Il fut le premier, selon Pline, qui peignit l'ame, les sentimens, et même les troubles de l'esprit ; son coloris étoit un peu

dur. Ce peintre fit un tableau qui représentoit *le sac d'une ville prise d'assaut*. On y voyoit une malheureuse mère blessée et mourante : son enfant étoit auprès d'elle, se traînant vers sa mamelle, pour têter et prendre un peu de nourriture. La mère paroissoit sentir et craindre qu'il ne suçât le sang au lieu du lait déjà tari par l'approche de la mort. Alexandre-le-Grand avoit fait transporter ce tableau à Pella, sa patrie. Il peignit aussi une *bataille contre les Perses*, elle contenoit cent figures, pour chacune desquelles il fit prix de mille drachmes avec Mnason, tyran d'Elatée en Locride ; il peignit encore des *quadriges en course ;* un *suppliant* dont on croyoit entendre la voix ; des *chasseurs* avec leur gibier ; le *portrait du peintre Leontion ; Biblis* mourant d'amour pour son frère Caunus; *Bacchus et Ariane*, qu'on voyoit au temple de Cérès à Rome ; un *tragédien* accompagné d'un jeune garçon, qui étoit au temple d'Apollon, mais qui fut gâté par l'impéritie d'un peintre à qui le préteur Marcus Junius le donna à nettoyer vers l'epoque des jeux apollinaires. On conservoit aussi à Rome, dans le temple de la Foi au Capitole, son *vieillard* qui montre à un enfant à jouer de la lyre ; et son *malade* sur lequel les éloges ne tarissoient point.

Dans la cent septième olympiade, on vit fleurir ECHION. Nous trouvons le nom de ce peintre dans Cicéron ; il le met au rang des artistes célèbres, qui avoient porté l'art du coloris à la plus haute perfection. Nous louons, dit-il, en peinture, les formes et les contours de Zeuxis, de Polygnote, de Timanthe et des autres, qui n'ont employé que quatre couleurs; mais tout est parfait dans Echion, Nicomaque, Protogènes et Apelles. Parmi les ouvrages d'Echion, on citoit son Bacchus; la Tragédie et la Comédie qu'il avoit personnifiées ; la *Sémiramis* qui, de servante devint reine ; et une *vieille femme portant des lampes devant une jeune mariée*, qui étoit remarquable par la pudeur de son maintien.

APELLES, de l'île de Cos, selon les uns, d'Ephèse selon d'autres, élève de Pamphilus, surpassa tous les peintres qui l'avoient précédé. Il s'appliqua à atteindre dans ses peintures la plus grande simplicité. Il fut le premier qui s'éloigna de la manière sérieuse et peu expressive, que ses prédécesseurs avoient observée dans leurs peintures, et il sut donner de la grace à ses figures. Il étoit tellement appliqué, qu'il ne laissoit passer aucun jour sans avoir travaillé à quelque tableau. De-là le proverbe : *nulla dies sine linea*. Alexandre l'estimoit beaucoup, et voulut que lui seul eût la permission de le peindre. Ce roi, d'ailleurs très-colère et qui ne souffroit pas facilement la contradiction ou les observations d'autrui, ne se fâcha point lorsqu'Apelles lui fit un jour un reproche très-sensible. Alexandre avoit un peu déraisonné sur la peinture dans l'atelier d'Apelles, alors celui-ci lui conseilla de se taire pour ne pas donner occasion aux jeunes gens qui broyoient les couleurs, de rire aux dépens du grand Alexandre. Son principal ouvrage étoit une Vénus Anadyomène. Selon Pline, Alexandre lui permit de se servir pour modèle de cette peinture, de Campaspe, une de ses favorites qu'il aimoit le plus; il ajoute qu'Apelles étant devenu amoureux d'elle, Alexandre la lui céda. Selon d'autres, Phryné lui servit de modèle pour peindre cette Vénus. Ce tableau étoit d'abord à Cos. Auguste le fit apporter à Rome, et le plaça dans le temple de Cæsar. Du temps de Néron, il étoit tout-à-fait gâté de vetusté. On en a beaucoup d'imitations sur les pierres gravées. (*Voy.* ce que

j'en ai dit dans le second volume de mes *Monumens inédits*, au sujet d'une petite statue de Vénus Anadyomène, que j'y ai publiée.) Il faut qu'il ait porté bien loin la connoissance du clair-obscur; car à l'occasion de ce tableau, Pline observe, que les doigts sembloient avoir du relief, et la foudre être en dehors du tableau. Apelles se distingua autant dans le portrait que dans l'idéal. Il savoit cacher les défauts des personnes qu'il représentoit. C'est ainsi qu'il ne fit que le profil du roi Antigone, parce qu'il étoit borgne. Pour mieux conserver ses tableaux, il les couvroit d'un vernis appelé par Pline *atramentum*. Les connoissances profondes d'Apelles, et l'étude qu'il faisoit journellement de son art, lui donnoient une facilité d'exécution dont il aimoit à se vanter. Il s'agissoit un jour d'un tableau de Protogènes qui réunissoit un travail immense à un fini excessif; en reconnoissant les diverses beautés répandues dans cette composition, il ne put s'empêcher de dire qu'un des avantages qu'il avoit sur Protogènes, c'est que cet artiste ne savoit pas quitter ses ouvrages; leçon digne d'être citée, et qui apprend que trop de soin devient un défaut. Mais en se vantant de sa supériorité en certaines parties, il avoit la modestie de convenir qu'il étoit inférieur à Amphion pour l'ordonnance, et à Asclepiodore pour la distance qui doit être entre les objets. Ce grand artiste, éloigné de toute jalousie, se plaisoit non-seulement à vanter le mérite de ses rivaux; il fit plus; favorisé par la fortune, et assez riche pour leur être utile, il en saisissoit avec empressement les occasions. Protogènes travailloit à Rhodes : ses compatriotes rendoient justice à ses talens; mais peu généreux à son égard, ils ne s'empressoient en aucune manière d'acheter ses ouvrages. Apelles demanda à son émule combien il estimoit tous les tableaux de son atelier. Protogènes les évalua à un prix très-modique; mais Apelles lui en offrit cinquante talens, et fit courir le bruit qu'il n'achetoit ces peintures que pour s'en dire l'auteur, et les vendre en conséquence. Cette innocente ruse ouvrit les yeux des Rhodiens, qui dès ce moment enchérirent sur les prix d'Apelles, et payèrent les tableaux bien au-dessus de l'estimation qu'il en avoit faite. Quand il avoit terminé un ouvrage, il l'exposoit aux regards du public pour profiter des critiques fondées dont il devenoit l'objet. Tout le monde connoît l'anecdote de ce cordonnier qui censura un petit défaut dans la chaussure d'une des figures peintes par Apelles; le peintre ayant profité de l'avis pour faire le changement convenable, l'artisan en voyant que son avis avoit été suivi, voulut aussi critiquer une jambe. Apelles qui, pour entendre les différentes opinions, se tenoit caché derrière le tableau, se montra alors subitement, et apostropha le censeur indiscret par ces mots passés en proverbe : « *Cordonnier, ne passe pas la chaussure* ». — Apelles avoit un talent éminent pour saisir la ressemblance. Pline cite à ce sujet l'anecdote suivante : cet artiste étoit mal avec Ptolémée, lorsque ce prince accompagnoit encore Alexandre. Quand Ptolémée régnoit en Ægypte, une tempête jeta Apelles sur les côtes d'Alexandrie; ses ennemis subornèrent un bouffon de la cour pour le faire inviter à souper de la part du roi. Ptolémée étonné de voir Apelles, lui demanda s'il reconnoîtroit la personne qui l'avoit invité en son nom; l'artiste, pour toute réponse, prit un charbon éteint, et traça sur la muraille une figure d'une telle ressemblance, que dès les premiers traits le roi

reconnut son bouffon. Cette aventure le réconcilia avec le roi d'Ægypte, qui le combla de biens et d'honneurs ; mais elle ne désarma pas l'envie, qui n'en devint que plus animée. On l'accusa quelque temps après d'être entré avec Théodotas dans la conspiration de Tyr. Antiphile, peintre de réputation, mais inférieur en mérite à Apelles, fut le délateur. L'accusation étoit contre toute vraisemblance, car Apelles n'avoit jamais été à Tyr, et ne connoissoit point Théodotas ; mais Ptolémée, sans rien examiner, tenant Apelles pour coupable, l'auroit fait conduire au supplice sans l'aveu volontaire d'un des complices qui déclara qu'Apelles n'avoit eu aucune part à la conjuration. Le roi, confus d'avoir ajouté foi si légèrement à la calomnie, lui rendit son amitié, le gratifia de cent talens pour le dédommager de l'injure qu'il lui avoit faite, et lui livra Antiphile pour être son esclave. Apelles de retour à Ephèse, se vengea de ses ennemis par un excellent tableau de la *calomnie*, dont voici l'ordonnance telle que Lucien nous l'a fait connoître dans son traité *de la Délation*. « A la droite du tableau, dit-il, est assis un homme d'éclat et d'autorité, qui a de grandes oreilles, à-peu-près comme Midas, et qui tend la main à la Calomnie pour l'inviter à s'approcher. A ses côtés, sont l'Ignorance et le Soupçon. La Calomnie paroît s'avancer. C'est une femme d'une grande beauté. On entrevoit dans sa démarche et sur son visage quelque chose de violent et d'emporté, comme d'une personne animée de colère et de fureur. D'une main elle tient un flambeau pour allumer le feu de la division et de la discorde ; de l'autre elle traîne par les cheveux un jeune homme qui tend les mains vers le ciel, et qui implore l'assistance des dieux. Devant elle, marche une personne qui a le visage pâle, le corps sec et décharné, les yeux perçans, et qui semble mener la bande, c'est l'Envie. La Calomnie est accompagnée de deux autres femmes qui l'excitent, qui l'animent, et qui s'empressent autour d'elle pour relever ses attraits et ses atours. Leur air composé fait voir que c'est la Ruse et la Trahison. Enfin, après tous les autres suit le Repentir, couvert d'un habit noir et déchiré, qui, avec beaucoup de confusion et de larmes, tournant la tête en arrière, reconnoît dans le lointain la Vérité qui s'approche environnée de lumière ». — Telle étoit la vengeance ingénieuse de ce grand peintre. On pense bien qu'il n'auroit pas été sûr pour lui, pendant qu'il étoit en Ægypte de tracer, ou du moins de produire au jour un pareil tableau ; ces grandes oreilles, cette main étendue vers la Calomnie comme pour l'appeler, et d'autres traits semblables, ne font pas honneur à celui qui y tient le premier rang, et marquent un prince soupçonneux, crédule, ouvert à la fraude, et qui semble appeler les délateurs. *Voy.* plus bas, p. 176.

Parmi les autres tableaux d'Apelles, on citoit son *Alexandre lançant la foudre*, qui étoit au temple de Diane à Ephèse, et qui lui fut payé vingt talens attiques. C'est au sujet de ce tableau qu'Apelles avoit coutume de dire qu'il y avoit deux Alexandre, l'un invincible, fils de Philippe ; l'autre inimitable, fils d'Apelles. Pline cite encore avec éloge plusieurs autres tableaux de cet artiste, tels que : un *Clytus à cheval*, courant au combat ; *Gorgosthène*, poète tragique ; à Rome, on voyoit son *Castor et Pollux* ; la *Victoire et Alexandre-le-Grand* ; une *Image de la Guerre*, les mains liées sur le dos et attachée au char triomphant d'Alexandre ; *Néoptolème à cheval*, combattant contre les Perses ; *Archelaüs avec sa femme*

et sa fille ; Antigone cuirassé à cheval. Ce dernier tableau étoit préféré alors par les connoisseurs à tous ses autres ouvrages, de même qu'une *Diane* au milieu d'un chœur de vierges qui sacrifient, tableau par lequel il paroissoit avoir surpassé les vers d'Homère qui décrit le même sujet.

PROTOGÈNES, de Rhode, étoit contemporain d'Apelles. Son tableau le plus célèbre étoit *Jalysus*, qui fut placé à Rome dans le temple de la Paix, et auquel il avoit travaillé sept ans. Ce fut en faveur de ce tableau que Démétrius Phalereus épargna la ville de Rhode. Pendant le siége de Rhode, Protogène travailloit en dehors de la ville. Démétrius fit placer une garde devant la maison où il peignoit, et alla souvent le visiter dans son atelier. Le tableau qu'il faisoit alors étoit un *satyre*, surnommé par la suite *anapauomenos*, de la tranquillité dont l'artiste avoit joui quoiqu'entouré d'ennemis. Il avoit le défaut de terminer ses tableaux avec un soin trop minutieux. C'étoit du moins le reproche qu'Apelles lui faisoit. Pline rapporte une dispute remarquable qui eut lieu entr'eux, à qui exécuteroit la ligne la plus fine. On cite encore de lui un tableau de *Nausicaa*, qu'on appeloit la *muletière*, parce qu'elle conduisoit une voiture trainée par des mulets, sujet tiré de l'Odyssée ; *Philiscus*, poëte tragique, occupé à composer une tragédie ; un *athlète ;* le *roi Antigone ;* le portrait de la *mère d'Aristote ;* le dieu *Pan ; Alexandre*, et plusieurs sujets de la vie de ce héros, qu'il exécuta d'après les conseils d'Aristote.

Quintilien, Pline et Plutarque font mention de MÉLANTHE, qui fut élève de Pamphile, et qui se distingua particulièrement par la sagesse de ses compositions ; il fit beaucoup de disciples, et il écrivit même des traités sur la peinture.

ASCLEPIODORE étoit un autre contemporain d'Apelles, celui-ci admiroit la symmétrie qu'Asclepiodore observoit dans ses ouvrages. Cet artiste exécuta pour Mnason, chef des Elatéens, un tableau qui représentoit douze divinités, et il reçut pour chaque figure trois cents mines. NICOPHANES est cité par Pline comme un des peintres distingués pour la beauté de ses tableaux. Il eut une impétuosité d'esprit pour laquelle peu d'artistes lui sont comparables. Sa manière étoit grande et noble. Il fut surnommé le peintre des courtisanes, sans doute parce qu'il les prenoit souvent pour modèles, ce qui étoit naturel, parce qu'elles étoient les plus belles femmes de la Grèce. Le peintre de l'antiquité dont on a le plus vanté la facilité est NICOMAQUE, fils et élève d'Aristodème. Aristrate, tyran de Sicyone, le manda pour peindre le monument qu'il vouloit consacrer à la mémoire du poëte Telestus. Nicomaque n'arriva que peu de jours avant l'époque fixée pour l'achèvement de l'ouvrage. Aristrate en fut très-irrité, mais le peintre eut fini au terme prescrit, et avec autant d'art que de promptitude. Il étoit sous ce rapport l'opposé de Protogènes. Nicomaque est un des quatre peintres cités par Pline, qui n'employoient que quatre couleurs dans leurs tableaux. Les ouvrages qu'on cite de lui sont : un *enlèvement de Proserpine*, placé dans le temple de Minerve au Capitole, et *une Victoire traversant les airs sur un char à quatre chevaux ;* il peignit aussi *Apollon et Diane*, et *la mère des Dieux assise sur un lion ;* de belles *Bacchantes près desquelles se glissent des satyres ;* et la *Scylla* du temple de la Paix à Rome. C'est lui qui le premier donna le chapeau de voyageur à Ulysse (*Voy.* PILEUS). A sa mort, il laissa imparfait son tableau des *Tyndarides*,

que personne n'eut la hardiesse d'achever. Pline lui donne pour élèves Aristide, son frère; Aristocle, son fils; un certain Corybas; et PHILOXÈNE d'Erétrie, qui peignit pour le roi Cassandre, un tableau représentant le combat d'Alexandre contre Darius. Le beau monument conservé dans le palais Chigi, et décrit par M. VISCONTI, à la pag. 780, de l'*Examen critique des Historiens d'Alexandre*, par M. de SAINTE-CROIX, en est peut-être une imitation en raccourci. On citoit encore de lui une composition lascive, dans laquelle trois silènes faisoient la débauche à table. Il possédoit la promptitude de son maître, et il inventa même des moyens de peindre plus faciles, et dont la célérité fut perfectionnée dans la suite.

PERSÉE fut élève d'Apelles, mais il lui étoit fort inférieur. Il paroît pourtant que son maître en faisoit cas, puisqu'il lui adressa un ouvrage sur la peinture. PAMPHILE, maître d'Apelles, le fut aussi de PAUSIAS de Sicyone, qui le premier se rendit célèbre dans la peinture encaustique. Il étoit fils de Briès, qui lui enseigna les principes de l'art. Il fut chargé de réparer les peintures que Polygnote avoit faites sur les murs de Thespies; mais on jugea qu'il lui étoit inférieur dans ce genre d'ouvrages. Il imagina le premier de peindre les plafonds, car avant lui ce n'étoit pas l'usage d'orner ainsi les appartemens (*V.* PLAFONDS, LACUNAR). Il réussissoit dans les petits tableaux, et surtout à peindre les enfans. Ses rivaux disoient que ce genre convenoit seul à sa lenteur naturelle, et pour leur donner le démenti et fournir une preuve de la promptitude dont il se croyoit capable, il peignit en un jour un *Hercule enfant*. Dans sa jeunesse il devint amoureux de Glycère, bouquetière d'Athènes, qui tressoit des couronnes de fleurs. Pour lutter de talens avec sa maîtresse, il parvint à peindre toutes sortes de fleurs, et à en faire des couronnes d'une vérité surprenante. Il peignit *Glycère* elle-même assise et tenant une couronne à la main. Ce tableau, l'un des plus beaux qu'il eût faits, fut appelé la *Faiseuse* ou la *Marchande de couronnes*. Aux fêtes de Bacchus à Athènes, Lucius Lucullus en acheta une copie qu'il paya deux talens. Pausias fit aussi de grands tableaux, dans lesquels il peignit des *animaux*, et sur-tout des *sacrifices de bœufs*. Il passa même pour l'inventeur de ce genre, et Pline cite son talent pour représenter ces animaux en raccourci. Pausias passa sa vie à Sicyone, célèbre alors par son école de peinture, il paroît qu'il y mourut aussi. Pausanias fait mention de deux tableaux de cet artiste; l'un représentoit l'*Amour* qui avoit déposé son arc et ses flèches, et qui jouoit de la lyre; l'autre, l'*Ivrognerie* sous les traits d'une femme tenant une phiole de verre et buvant. Le verre étoit si bien peint, que l'on voyoit, à travers, la carnation du visage de cette femme. Il n'est pas certain qu'AËTION ait été le contemporain d'Apelles, de Protogènes et de Nicomaque; mais d'après le témoignage de Cicéron il les égaloit par son talent. Pline ne fait aucune mention de ce peintre qui jouissoit pourtant d'une grande réputation. Lucien, dans son traité intitulé *Aëtion*, nous a dédommagés de cet oubli, en proposant, comme un modèle de style gracieux, la composition d'un tableau de ce peintre qui fut publiquement exposé à Olympie, où il excita une telle admiration dans l'esprit des juges des jeux, que l'un d'eux s'écria à la face de toute l'assemblée : je réserve des couronnes pour les athlètes, mais je donne ma fille en mariage au peintre Aetion, à cause de son chef-d'œuvre. Cette com-

position représentoit le *mariage d'Alexandre-le-Grand et de Roxane*. M. de Caylus a fait une gravure dans laquelle il a tâché de restituer la composition de ce tableau.

Euphranor, de l'isthme de Corinthe, réussit dans presque tous les arts du dessin. Non-seulement il fut statuaire en airain, mais il sculpta en marbre, cisela des coupes, et fit des colosses; dans quelque genre qu'il voulût s'exercer, il excella toujours. Il savoit donner de la dignité à ses héros; mais quoiqu'il connût bien les proportions, sur lesquelles il avoit écrit plusieurs volumes, on lui reprochoit cependant que ses corps étoient grêles, et ses têtes et ses articulations trop grandes. Ses tableaux célèbres étoient la *bataille de Mantinée*, dont Pausanias et Plutarque font l'éloge, et qui étoit placée dans le Céramique d'Athènes. — Une *Junon* dont on admiroit la chevelure. — Sous un portique d'Athènes, la *Démocratie et le Peuple*. — Un *Apollon*. — Les *deux Dieux*, tableaux dont parle Valère Maxime, et sur lequel il fait la réflexion judicieuse, que dans les arts il y a un point de perfection au-delà duquel les plus habiles ne peuvent aller malgré leurs efforts, et c'est ce qui arriva à Euphranor. Dans son tableau des Dieux, il avoit donné le plus grand caractère de noblesse et de dignité à Neptune, et il ne put trouver assez de grandeur et de noblesse pour peindre la figure de Jupiter telle que la concevoit son génie et que lui inspiroit son enthousiasme. C'étoit au sujet de son *Thésée*, qu'Euphranor avoit l'amour-propre de dire que celui de Parrhasius étoit nourri de roses, et le sien de chair. On voyoit à Ephèse son *Ulysse* peint, au moment où, pour contrefaire l'insensé, il atteloit ensemble un bœuf et un cheval, en présence de deux hommes en manteau, qui le considéroient avec réflexion, et un autre tableau représentant un *Général* qui remet son épée dans le fourreau. Ce peintre vivoit probablement vers la cent cinquante-unième olympiade; il eut pour contemporain Cydias, de l'île de Cynthos, l'une des Cyclades. Il fut l'auteur du tableau des *Argonautes*, dont l'orateur Hortensius donna quarante-quatre mille sesterces, et pour lequel il construisit exprès une salle dans sa maison de Tusculum. Ce tableau fut acheté peu après par Marcus Agrippa, qui le plaça dans le portique de Neptune. Il est à présumer que c'est à ce même Cydias que Théophraste attribue d'avoir le premier fait usage de l'ocre brûlée pour la peinture, invention qu'il dut à un hasard et à l'inspection de l'ocre réduite à cet état de calcination dans un édifice incendié.

Antidote fut disciple d'Euphranor. On avoit de lui à Athènes, entre un petit nombre de bons ouvrages, un *combattant* armé d'un bouclier, un *lutteur* et un *joueur de flûte* estimés. Il fut plus laborieux que fécond; son coloris étoit terne, et ce qui lui fit le plus d'honneur, c'est d'avoir formé un élève aussi célèbre que Nicias. Ce peintre étoit d'Athènes. Il peignoit les femmes avec beaucoup de soin. Pline dit qu'il observoit la lumière et les ombres, et qu'il s'appliqua sur-tout à faire ressortir les figures du tableau. Le roi Attale offrit soixante talens pour son tableau qui représentoit *Ulysse évoquant les ombres des morts*, tel qu'il est décrit par Homère; mais le peintre refusa cette offre et préféra de faire présent de ce tableau à sa patrie. Parmi ses autres ouvrages on cite: un *Bacchus* dans le temple de la Concorde; un *Hyacinthe*, modèle de beauté juvénile, et qui plut tant à Auguste, qu'il le fit transporter d'Alexandrie à Rome; Tibère consacra ce tableau dans le temple de

son prédécesseur ; une *Diane* et plusieurs grands ouvrages, du nombre desquels étoient une *Calypso*, *Io*, *Andromède*, et l'*Alexandre* qu'on voyoit dans les portiques de Pompée. Pausanias rapporte qu'avant d'entrer à Tritia, on voyoit un tombeau de marbre blanc, digne d'attacher les regards par les peintures de la main de Nicias. On y remarquoit, assise sur un trône d'ivoire, une jeune femme d'une grande beauté ; une esclave étoit auprès d'elle, tenant un parasol ; un jeune homme sans barbe, étoit debout, vêtu d'une tunique, que recouvroit une chlamyde de pourpre ; à côté de lui un valet tenoit des javelots et conduisoit des chiens de chasse. Le même auteur dit que Nicias l'emportoit sur tous ses contemporains par son talent pour peindre les animaux. Il peignoit à l'encaustique. La ville d'Athènes, sa patrie, lui décerna les honneurs de la sépulture, parmi les grands hommes que la république jugeoit dignes d'un monument.

On comparoit à Nicias, et même on lui préféroit jusqu'à un certain point, ATHENION, de Maronée, en Thrace, élève de Glaucion, Corinthien. Son coloris étoit plus austère, et cependant plus agréable. Il peignit l'*historien Phylarchus* dans le temple d'Eleusis ; à Athènes une *assemblée de famille* ; un *Achille en habit de fille, et reconnu par Ulysse*. Il se distingua sur-tout par le tableau d'*un palefrenier conduisant un cheval*. Pline assure que s'il ne fût pas mort jeune, aucun peintre n'auroit pu lui être comparé. MÉTRODORE étoit également versé dans la peinture et dans la philosophie. Aussi, lorsque Paul Emile, après avoir vaincu Persée, demanda à la ville d'Athènes de lui envoyer un philosophe du premier mérite pour l'éducation de ses enfans, et en même temps un peintre habile pour l'employer à peindre les diverses décorations de son triomphe, les Athéniens firent choix du seul Métrodore, en assurant le général romain qu'il répondroit à ses desirs, et ce dernier jugea qu'ils avoient eu raison. Il paroît que tous les peintres grecs dont nous venons de parler, s'étoient principalement distingués dans le genre noble et historique. Il y en avoit d'autres qui s'étoient exercés sur des sujets moins élevés, et dont les petits tableaux avoient fait la réputation. A leur tête Pline met PYREICUS qui, selon lui, n'étoit inférieur à personne pour la perfection de l'art. Il ne peignoit à la vérité que des objets bas, mais il y acquit la plus grande gloire. Ses tableaux représentoient des boutiques de barbiers, de cordonniers, des ânes, des provisions de cuisine, et autres choses semblables, ou des scènes familières et domestiques, des figures d'animaux, etc. ; c'est ce qui le fit surnommer *Rhyparographe*, c'est-à-dire peintre d'objets communs et bas, ou ce que nous appellerions *peintre du genre bas*, ou bien *peintre de bambochades*. On pourroit appeler *Pyreicus* le Teniers des Grecs. *V*. GENRE.

Nous n'avons que peu de détails sur les femmes qui se sont livrées à la peinture. TIMARETE, fille de Mycon, peintre athénien, fit un tableau de *Diane* à Ephèse. IRENE étoit la fille du peintre Cratinus ; elle avoit peint une fille, probablement *Proserpine*, qu'on voyoit à Eleusis. ARISTARETE, fille et élève de Néarchus ; elle avoit peint un *Æsculape*. LALA, de Cyzique, se distingua par sa manière rapide de travailler. Elle resta toujours fille, et Pline l'appelle *Vierge perpétuelle*. Elle peignoit sur ivoire au pinceau et au CESTRUM. (*V*. ce mot.) Il paroît qu'elle ne faisoit que le portrait, et elle réussissoit parfaitement à ceux des femmes ; elle fit le sien au miroir.

Les arts en général, et la peinture en particulier, paroissent avoir été pratiqués chez les Etrusques à une époque très-reculée. C'est du moins ce qu'on peut présumer d'après quelques passages des auteurs romains, car aucun écrivain étrusque n'est parvenu jusqu'à nous. Ce n'est pas peut-être sans fondement qu'on a reproché aux Romains d'avoir cherché à détruire les monumens de tous les genres qu'ils trouvoient chez leurs voisins, pour ne laisser aucune trace de l'antiquité de ces peuples, premiers possesseurs du Latium. Leur jalousie à cet égard éclate évidemment par les ravages qu'ils ont exercés chez ces nations limitrophes de Rome; elle est confirmée par le silence de leurs écrivains, qui n'ont conservé le nom de ces vaincus que pour s'ériger des trophées, et non pour faire connoître leur civilisation et les arts qu'ils cultivoient long-temps avant que Romulus et ceux qu'il s'étoit associés vinssent s'établir sur les bords du Tibre. Cependant Pline, qui flatte quelquefois les Grecs outre mesure, convient que l'art de la peinture avoit atteint chez les Etrusques un grand degré de perfection, quand il étoit encore dans l'enfance chez les Grecs. Dans le 3e chapitre du 35e livre de son Histoire naturelle, cet écrivain fait mention de plusieurs peintures de la ville d'Ardée, en Etrurie, qui se voyoient encore de son temps aux voûtes de quelques temples, et il dit que ces peintures étoient plus anciennes que la fondation de Rome. « Je n'ai pu contempler sans étonnement ces peintures, dit Pline, qui sont encore toutes fraîches et comme récentes depuis tant de siècles. Il faut en dire autant, continue-t-il, de l'*Atalante* et de l'*Hélène* qui se voyent à Lanuvium, dans un temple ruiné, et qui subsistent sans aucun dommage au milieu de ces ruines. L'une et l'autre peintures sont de la même main, chacune est le pendant de l'autre. L'artiste a peint Atalante nue, et les deux figures sont d'une exquise beauté; mais Hélène est représentée avec toute l'innocence virginale, c'est-à-dire, avant son enlèvement. L'empereur Caligula essaya de faire enlever ces deux peintures, mais la nature de l'enduit de la muraille ne le lui permit pas. On conserve à Céré, ville d'Etrurie, continue Pline, des peintures encore plus anciennes que celles-là; et quiconque les estimera selon leur mérite, conviendra que nul art n'est parvenu en si peu de temps à sa perfection; car il n'est fait nulle mention de peintures à l'époque du siége de Troie ».

On avoit à regretter que le temps et la dévastation de l'Italie n'eussent laissé subsister aucun monument qui fît connoître le degré de perfection de la peinture chez les Etrusques, lorsque le P. Paciaudi, théatin, découvrit dans la ville de Tarquinia, appartenant jadis aux Etrusques, divers tombeaux décorés de peintures. Il fit part au comte de Caylus de cette intéressante découverte, dans une lettre datée de Rome au mois de février 1760. Dans la campagne autour de Tarquinia, on rencontre près de deux mille petites grottes fort peu profondes qui ont servi de tombeaux; elles ne reçoivent le jour que par une ouverture placée au milieu de la voûte, et qui perce jusqu'à la superficie de la montagne dans laquelle ces grottes sont creusées; les pilastres réservés dans le roc, et couronnés par une corniche légère, sont tous chargés de peintures représentant des arabesques ou des festons d'un assez mauvais goût. La voûte est ornée de compartimens carrés; elle est plate mais peinte comme les pilastres; on apperçoit encore quelques couleurs; le vert et le bleu ne peuvent se distinguer qu'en approchant la lumière; le jaune est presque effacé, mais le

rouge est fort apparent. Il règne autour de ces grottes une frise formée par des figures dont la hauteur est en général de deux palmes; quelques-unes en ont trois. J'en ai compté, dit le P. Paciaudi, deux cents dans la frise d'une seule grotte; un grand nombre de ces figures sont couvertes de longues draperies, et portent de grandes ailes; plusieurs sont armées de hastes et dans des attitudes de combat; quelques autres sont placées sur des chars tirés par un ou deux chevaux. Le P. Paciaudi n'a remarqué le dessin d'aucun édifice dans ces peintures, quoiqu'il en ait cherché avec soin pour avoir quelque notion des bâtimens étrusques. Il espéroit d'autant plus en trouver, que l'on y voit beaucoup de portes par lesquelles ceux qui conduisent les chars se préparent à passer. Ces peintures sont exécutées sur le rocher, et sans aucune sorte de préparation. Il faudroit donc scier ces parties de rocher pour les emporter; ce qu'on ne pourroit faire qu'avec un appareil et des frais que des peintures presque évanouies ne méritent pas. Winckelmann, dans son *Histoire de l'art*, liv. III, chap. II, §. 20 et suiv., où il traite de l'*Art chez les Etrusques*, parle des tombeaux découverts à Tarquinia. Buonarroti a fait connoître, dit-il, les peintures d'un de ces souterrains par des planches d'une exécution très-médiocre; mais ces tombeaux renferment encore des sujets plus intéressans. On en a une description exacte et précise, avec des planches, par M. Byres. La plupart des frises, dit Winckelmann, offrent des combats ou des violences faites contre la vie de quelques personnes. On en trouve qui représentent la doctrine des Etrusques sur l'état de l'ame après la mort. Sur ces dernières frises, on voit quelquefois deux génies noirs et ailés, qui tiennent une espèce de marteau d'une main, et un serpent de l'autre, et qui traînent par le timon un char sur lequel est placé le simulacre ou l'ame de la personne morte; quelquefois on y apperçoit deux autres génies qui frappent avec de longs marteaux une figure d'homme nue, renversée du char, et étendue par terre. Parmi ces peintures, il y en a qui représentent des combats de guerrier à guerrier; dans un de ces combats, on remarque entr'autres six figures nues qui, se tenant serrées, se couvrent réciproquement de leurs boucliers ronds, et combattent dans cette attitude; d'autres guerriers, pour la plupart nus, portent des boucliers carrés. Quelques-uns des combattans plongent leur parazonium, qui ressemble à un poignard, dans le sein d'autres figures sur le point de tomber. Au milieu d'une pareille effusion de sang, on voit accourir un roi ayant la tête couverte d'une couronne dentelée. Une autre de ces frises offre entr'autres figures, une femme drapée, la tête couverte d'un bonnet large par en haut avec la robe relevée jusque vers le milieu de sa coiffure, qui est de celles que les Grecs appeloient *pyleon*, et dont est coiffée, sur les médailles, la Junon de Sparte, ainsi que celles de Samos et de Sardes. Ces voûtes peintes offrent au milieu quelques figures de femmes qui dansent et d'autres figures dont l'attitude est absolument roide; Winckelmann pense que ce sont des divinités qui avoient une forme reçue, et qu'il n'étoit pas permis de représenter dans une autre position. A l'occasion de la peinture chez les Etrusques, on peut aussi citer leurs statues peintes, et leurs bas-reliefs peints sur les urnes sépulchrales, dont Buonarroti a publié quelques-unes; le contour des figures est tracé sur une impression blanche, sur laquelle on a disposé ensuite les autres couleurs.

D'après ce que nous avons rapporté sur les peintres grecs, on a

vu que plusieurs de leurs chefs-d'œuvre avoient été transportés à Rome pour y décorer les temples et les édifices publics; on pourroit en conclure que les ROMAINS étoient amateurs et connoisseurs en peinture; mais si l'on considère que ce peuple conquérant, qui depuis la fondation de sa ville ravagea les contrées voisines et soumit toutes les nations chez lesquelles la peinture étoit connue, ne s'en occupa en aucune manière, pendant plus de quatre cents ans, et que depuis cette époque on n'a vu chez lui aucun artiste recommandable, mais seulement quelques ouvrages médiocres, faits par un ou deux de ses citoyens, on ne sera pas tenté d'accorder aux Romains, ni le goût des beaux-arts, ni la gloire de les avoir encouragés. Les plus anciennes peintures que l'on connoisse à Rome, du moins par tradition, ont été exécutées par des artistes étrusques. Lorsque leur puissance se fut accrue par des victoires multipliées, et que l'orgueil des consuls fut flatté d'étaler à leurs triomphes les richesses de la nature et de l'art enlevées aux nations subjuguées, les chefs-d'œuvre de ces peuples, et sur-tout des Grecs, furent des trophées que les vainqueurs se glorifièrent de présenter au peuple et de consacrer aux dieux; mais l'estime qu'ils en faisoient paroît avoir été fondée moins sur la connoissance de l'art que sur le prix que les peuples qui les avoient possédés mettoient à ces productions du génie et des talens. Quoi qu'en dise Pline, il sera difficile de se persuader que les arts aient été en honneur à Rome dès le commencement de la république. Il est vraisemblable que la peinture ne jouit d'aucune considération à Rome, et que les raisons qui firent rassembler ses productions dans cette capitale du monde, n'influèrent jamais ni sur le goût des grands, ni sur le desir des gens du peuple de se livrer à la pratique des beaux-arts, qui à l'exception de la poésie, fut toujours abandonnée aux Grecs et aux esclaves étrangers. Pline, lui-même, nous dit assez clairement que de son temps la peinture ne jouissoit d'aucune considération, et qu'il n'y avoit qu'un certain genre de tableaux qui étoit recherché par la classe des riches efféminés pour satisfaire leur mauvais goût et leur ridicule fantaisie.

Ce fut vers l'an 450 après la fondation de Rome, et environ trois cents ans avant notre ère, que FABIUS peignit le temple de *Salus*, sur le mont Quirinal; on lui donna le surnom de *Pictor* (le peintre), qui depuis fut affecté à tous ses descendans. Ces peintures subsistèrent jusqu'à l'incendie de ce temple, sous le règne de Claude, il paroît qu'elles avoient peu de mérite, puisque Pline ne nous en apprend pas les sujets, et ne vante pas leur exécution. Soit que le surnom de *Pictor* ait été pris par Fabius, soit qu'on le lui ait donné, il est certain que ce ne fut pas pour lui un titre de gloire; il est même à présumer que ce ne fut qu'un sobriquet qui lui reprochoit un ridicule; c'est ce qu'on peut inférer d'un passage de Cicéron, dans le premier livre de ses *Tusculanes*. « Croirons-nous, dit cet auteur, que si l'on eût fait un titre de gloire à Fabius, homme d'une famille illustre, de s'être livré à la peinture, il ne se seroit pas élevé parmi nous un grand nombre de Polyclètes et de Parrhasius? L'honneur nourrit les arts; tout le monde est excité par la gloire à s'y exercer; mais ils languissent chez tous les peuples qui les dédaignent ». Ce témoignage non suspect prouve le mépris que les Romains avoient pour les arts, et sur-tout pour ceux du dessin. Marcus Valérius Messala fut le premier qui, sur l'une des murailles latérales de la *Curia hostilia*, fit placer un ta-

bleau où étoit peint le combat dans lequel il avoit défait, en Sicile, les Carthaginois et le roi Hiéron, l'an de la fondation de Rome 490. Lucius Scipion plaça aussi dans le Capitole un tableau représentant sa victoire en Asie, et Scipion Æmilien ne put contenir son dépit en voyant les tableaux que Lucius Hostilius Mancinus, qui le premier étoit entré d'assaut dans Carthage, fit placer dans le Forum, et qu'il prenoit plaisir à expliquer au public, montrant à chacun le site de Carthage, les assauts donnés à la ville, et les diverses particularités du siége. Le poète *Pacuvius*, environ cent cinquante ans après, peignit le temple d'Hercule dans le Forum boarium (ou le marché aux bœufs); mais bientôt ce bel art cessa d'être pratiqué par des citoyens libres et honnêtes, suivant l'aveu même de Pline; et jusqu'à Turpilius, chevalier romain, qui fut son contemporain, il ne cite plus personne de marquant qui s'en soit occupé. Ce Turpilius fit beaucoup de beaux ouvrages à Vérone, et Pline observe qu'il peignoit de la main gauche. Jules-Cæsar avoit une belle galerie et il enrichit plusieurs temples de peintures, qu'il y consacra. Ce fut de son temps que Timomachus de Byzance peignit son Ajax et Médée; Jules-Cæsar les acheta pour la somme de 80 talens, et les donna au temple de Vénus Genitrix (*V.* l'art. de Timomaque). Arellius fut célèbre à Rome peu de temps avant Auguste; Pline lui reproche d'avoir représenté les déesses d'après les objets de ses amours, et d'avoir fait autant de portraits de courtisanes que de tableaux. En écrivant ceci, Pline oublioit que les peintres de la Grèce ne prenoient pas d'autres modèles pour peindre leurs déesses. Sous le règne d'Auguste, on vit paroître *Marcus* Ludius, peintre de vues, de marines, de paysages, qu'il enrichissoit de figures; il imagina le premier de peindre sur les murs des maisons de campagne, des portiques, des bois sacrés, des forêts, des collines, des fleuves, des rivages, etc. Il y représentoit des gens qui s'y promenoient, d'autres qui naviguoient, d'autres qui, sur des ânes ou des voitures, se rendoient à leurs maisons de campagne. Il peignit aussi des ports de mer, et ses inventions étoient fines et agréables. Le même Ludius peignit un temple chez les Ardéates, qui l'honorèrent du droit de bourgeoisie, et d'une inscription à sa gloire, qu'on mit au bas de la peinture.

La manie de Néron de vouloir passer pour artiste dans différens genres, aura sans doute contribué à donner plus de considération à ceux qui se livroient à l'exercice des arts. On cite, de son temps, un certain Amulius, dont la gravité tenoit du ridicule. Il ne quittoit jamais la toge, lors même qu'il travailloit; il mettoit dans ses ouvrages la même décence qu'il observoit sur sa personne. Amulius ne donnoit chaque jour que peu d'heures à la peinture, et ses tableaux étoient fort rares, parce que, occupé constamment par Néron, la maison dorée de ce prince fut la prison du talent de cet artiste. Ses tableaux devinrent, avec ce palais, la proie des flammes. On cite de lui sur-tout une Minerve. *Antistius* Labeo avoit été préteur, et même proconsul de la province narbonnaise; il se faisoit gloire des petits tableaux qu'il peignoit; mais ce talent, dont il tiroit vanité, et qui paroît n'avoir pas été bien éminent, ne lui attiroit que des risées et du mépris. Il mourut fort âgé, sous Vespasien. *Cornelius* Pinus et *Accius* Priscus ont peint, sous Vespasien, le temple de la Vertu et de l'Honneur. Selon Pline, ce dernier approcha beaucoup de la manière des artistes anciens.

Tel est le petit nombre d'artistes

que Rome a produit. Si les temples de cette capitale furent décorés de tableaux étrangers, c'est que les généraux vainqueurs regardoient comme un objet de luxe ceux qu'ils enlevoient aux ennemis, et qu'ils trouvoient glorieux de les exposer aux yeux du peuple romain. Suivant Florus, Curius Dentatus, après la défaite de Pyrrhus, avoit apporté à Rome une grande quantité de richesses de toute espèce, parmi lesquelles il y avoit des tableaux; mais Plutarque assure que Marcellus enseigna le premier aux Romains à estimer et à admirer les beautés et les graces des chefs-d'œuvre de la Grèce, en tableaux et statues qu'il avoit enlevés aux Syracusains. Ce Marcellus fut tué l'an de Rome 545. En 563, Lucius Scipion mit au Capitole un tableau de sa victoire en Asie. En 573, le peuple voyoit les combats de Gladiateurs, représentés dans le temple de Diane, où Caïus Terentius Lucanus fit placer ces peintures. Comme à cette époque les Grecs ne connoissoient pas ces sortes de combats, on peut croire que ces tàbleaux ne sont pas venus de la Grèce. En 585, Métrodore peignit à Rome le triomphe de Paul Emile, triomphe où le peuple voyoit 250 chars remplis de tableaux et de statues. En 606, Hostilius exposa publiquement dans un tableau les attaques et la prise de la ville de Carthage. Mais la plus grande vogue des tableaux étrangers à Rome commença à Lucius Mummius, surnommé l'Achaïque, de sa victoire sur les Achéens, remportée en 610. Pline rapporte que parmi le butin qu'il fit exposer en vente à Corinthe, il se trouva un tableau du dieu Bacchus, de la main d'Aristides, que le roi Attale poussa à l'enchère jusqu'à la somme de 600,000 sesterces. Mummius étonné d'une offre aussi énorme, crut que ce tableau avoit quelque propriété secrète; il refusa de le céder à Attale, le fit remporter, et le déposa à Rome, dans le temple de Cérès. Cette dédicace d'un tableau étranger est, suivant Pline, le premier exemple de ce genre que fournit l'histoire. Les Romains sentoient alors si peu le prix de la peinture, qu'à la prise de Corinthe les tableaux furent jetés confusément par terre, et les soldats s'en servoient comme de tables pour jouer aux dés. Après Mummius, l'exposition des tableaux dans les portiques, les temples et les édifices publics, devint plus considérable; on en plaça même jusque dans les marchés. Jules-Cæsar dédia l'Ajax et la Médée au temple de Vénus Génitrix; Marcus Agrippa en consacra d'autres; il prononça même à cette occasion une belle harangue, dont le but étoit de ne souffrir qu'aucun particulier possédât en propre des tableaux, des statues, et de faire déclarer tous ces objets appartenant à la république. Ce même Agrippa avoit placé dans la partie de ses bains la plus exposée à la chaleur, des petits tableaux encastrés dans le marbre, qu'on enleva lorsqu'on rétablit ces bains. L'empereur Auguste exposa dans la partie la plus apparente du marché qui portoit son nom, deux tableaux, dont l'un représentoit la victoire d'Actium, et l'autre son triomphe. Il fit placer aussi le tableau des Dioscures et celui de la Victoire dans le temple de son père adoptif, Jules-Cæsar. Il fit en outre appliquer sur le mur, dans la salle du sénat, la forêt de Némée personnifiée, assise sur un lion, accompagnée d'un vieillard debout, avec son bâton. Au-dessus étoit représenté un char à deux chevaux. Auguste plaça dans le même endroit un autre tableau; il représentoit un fils en âge de puberté, qui ressembloit parfaitement à son père, sauf l'intervalle des âges. Quoique l'empereur Tibère fût peu généreux, le public lui étoit pourtant redevable de plusieurs tableaux

qu'il plaça dans le temple d'Auguste.

Après avoir tracé l'histoire de la peinture (*Voyez* Écoles pour les temps modernes), il faut parler de ses divers procédés chez les anciens. Les peintres anciens employoient à-peu-près les mêmes matières pour peindre, que celles dont on se sert aujourd'hui. Voici les principales ; le *bois*. le nom de *tabula* signifie proprement un tableau isolé. Dans les contrées méridionales, on a du bois dont les veines sont très-fines, qui ne se déjette point, et sur lequel on peut très-bien peindre. La *larix femina* étoit sur-tout employée à cet usage. Quelquefois on peignoit sur les lambris des chambres. La *chaux* servoit aussi de matière subjective à la peinture. On y peignoit ou à fresque, ce que les Romains appeloient *in udo pariete pingere* ; ou à la détrempe, sur un fond sec, en latin, *in cretula pingere*. Quelques peintures ægyptiennes et toutes les peintures de Pompéii sont faites de cette dernière manière. (*V.* Mur, Temples.) On peignoit aussi sur l'*ivoire*. Selon Pline, Néron fit faire son portrait sur toile ; il avoit cent vingt pieds. On peignoit aussi sur *verre*. On a trouvé dans beaucoup de tombeaux anciens, et à Herculanum, des verres peints et dorés. Le Cabinet de la Bibliothèque impériale en possède plusieurs. La *terre cuite* enfin, étoit aussi une des matières subjectives de la peinture. Tels sont les vases grecs qu'on trouve dans la grande Grèce sur-tout, et dans la Sicile, et sur lesquels on voit des peintures très-curieuses.

Sur les instrumens avec lesquels on peignoit *Voy.* Pinceau, Couleurs, et en général chaque Couleur en particulier, Encaustique, Cire, etc.

Quant à la diversité des applications de la peinture et aux sujets qu'elle traite, les modernes n'ont aucun avantage sur les anciens. Depuis les plus petits jeux de l'imagination jusqu'aux plus grands tableaux historiques et allégoriques, on trouve des exemples très-multipliés et variés parmi les artistes de l'antiquité. C'est ainsi qu'on voit qu'ils exécutoient des caricatures et des tableaux burlesques, appelés par les anciens *grylli* (*V.* Carricature) ; des tableaux de *fleurs*, de *fruits*, d'*animaux*, des *paysages*, des *portraits*, des *tableaux satyriques*, des *batailles*, des *usages*, des *tableaux d'histoire*, des *peintures allégoriques*, etc. (*V.* ces mots.) Ils en faisoient même un emploi plus fréquent qu'on n'en fait aujourd'hui. Dans leurs édifices publics et dans leurs habitations particulières, ils couvroient plus souvent les murs de peintures qu'on ne le pratique à présent. Outre ces peintures immobiles, ils en avoient aussi qu'on pouvoit transporter facilement pour en orner les appartemens, comme nos tableaux de chevalet. Ils avoient aussi des peintures d'une dimension assez petite pour être mises dans la poche. Leur poterie étoit peinte comme notre porcelaine ; les vaisseaux même étoient ornés de peintures exécutées à l'encaustique.

Les *tableaux historiques* paroissent avoir été ceux dans lesquels les anciens maîtres excelloient surtout. Ils prenoient leurs sujets dans la mythologie et dans l'histoire héroïque. Parmi les peintures de Portici, il y a plusieurs tableaux d'histoire. Quelquefois aussi ils tiroient leurs sujets de l'histoire de leur pays ; telle étoit la bataille de Marathon par Panænus. Les anciens ont probablement connu l'art de *peindre en miniature*. Parrhasius, à ce qu'il paroit, peignoit ainsi ; c'est sans doute ce que veut dire l'expression de Pline : *Pinxit libidines in parvis tabulis*. A Pompéii, on a trouvé

quelques beaux morceaux de ce genre. Les petits objets peints sur de plus grands en sont également; telle est la défaite du géant Pallas, figurée sur le bouclier de Minerve, dans une peinture d'Herculanum. (*V.* MINIATURE.) La *peinture de décoration* des anciens différoit de la nôtre, parce que leurs théâtres étoient beaucoup plus vastes, qu'ils étoient en plein air, et qu'on y jouoit pendant le jour. Selon Pline, *Sérapion* a été le plus habile peintre-décorateur de l'antiquité. Les anciens peignoient les scènes principales et les masques d'une pièce de théâtre; et les exposoient comme on expose aujourd'hui des affiches de spectacle: c'étoit ce qu'on appeloit *tabulæ comicæ*. On voit de ces masques sur les anciens manuscrits de Térence. (*Voy.* DÉCORATION.) L'art de peindre les plafonds n'a pas fait de grands progrès chez les anciens, parce qu'ils n'ont pas assez connu la perspective. Sur les plafonds on peut représenter les objets de différentes manières. On peut se figurer la peinture comme destinée proprement à être placée contre le mur, et qu'on l'a appliquée au plafond: alors les figures paroissent sans être raccourcies; ou l'on peut s'imaginer que les objets sont vus dans les airs, alors les figures paroissent en raccourci. Il y a peu de sujets qui conviennent à être peints sur des plafonds. (*Voyez* PLAFONDS.) L'usage des *arabesques* fut introduit chez les Romains sous le règne d'Auguste. (*V.* ARABESQUES.) Les Grecs étoient habiles dans la représentation des animaux; à ce sujet on rapporte qu'Apelles ayant peint le cheval d'Alexandre, ce prince ne trouvant pas son portrait ressemblant, Apelles demanda qu'on fît venir un cheval; il se mit à hennir en voyant celui d'Alexandre. Apelles dit, selon Ælien, Prince, ce cheval est plus connoisseur que vous. Bayle regarde ce trait comme une fable. Il se fonde sur ce que Pline n'en a pas parlé, et pense que c'est le trait suivant qui a été confondu avec celui-ci. Il avoit exposé au concours la peinture d'un cheval; les chevaux parurent tranquillement devant ceux de ses concurrens, ils ne hennissoient que devant le sien. Il pense que ce trait et celui de la réponse d'Apelles, sont également faux. (*V.* CHEVAUX.) Parmi les peintures d'Herculanum il y a beaucoup de *paysages*; mais tous ont des défauts de perspective. On y voit sur-tout plusieurs scènes du Nil. (*Voy.* PAYSAGES.) Quant aux tableaux de fleurs et de fruits, nous savons que Zeuxis avoit peint une grappe de raisin qui trompoit les oiseaux. Parmi les peintures d'Herculanum on trouve aussi des représentations de fleurs et de fruits. (*V.* FLEURS, FRUITS, PAYSAGES.) Entr'autres exemples de peintures allégoriques, la vie d'Apelles nous en offre un; cet artiste avoit peint la Calomnie traînant l'Innocence au tribunal de l'Ignorance. (*Voy.* ci-dessus p. 165.) Il y a au Musée des Arts un dessin au bistre par Raphaël, d'après la description de ce tableau, il vient de la galerie du duc de Modène. Le Comptoir d'industrie de Vienne a publié une gravure de cette peinture allégorique d'Apelles, d'après un dessin fait par M. Denon. (*V.* ALLÉGORIE.) Lucien en cite quelques-uns, sur-tout le petit ouvrage connu sous le nom de la *table de Cebès*, qui est l'explication d'une peinture allégorique suspendue dans un temple de Saturne, et qui représentoit les différens moyens employés par les hommes pour atteindre la félicité. Le raisin peint par Zeuxis, et le rideau de Parrhasius, sont des exemples qui nous prouvent que les anciens faisoient aussi des TROMPE-L'ŒIL. (*V.* ce mot.) Les sujets bas et grotesques étoient méprisés. Il y avoit cepen-

dant quelques artistes qui s'en occupoient : on les appeloit *rhyparographes*. Pline cite le peintre Pyreicus qui se livroit à ce genre. *V.* Genre, et plus haut, p. 169.

Nous avons aussi des exemples de peintures anciennes dans le genre des carricatures. Tels sont quelques tableaux qui représentent des scènes de comédie; un autre qui offre Arion sur une carpe; un autre sur lequel on voit Ænée portant son père et tenant son fils, tous avec des têtes de cochon. (*V.* Carricature.) Plusieurs peintures antiques offrent des scènes domestiques, des mariages, des initiations, etc. (*V.* Genre.) Les anciens peintres, tels que Polygnote, écrivoient le nom de chaque personnage qu'ils représentoient; souvent ils y plaçoient aussi le leur. *Voy.* Epoiei, et Inscriptions.

Dans l'examen de la question de savoir jusqu'à quel point de perfection les anciens ont porté l'art de la peinture, les différens auteurs qui se sont occupés de cette discussion ont été d'opinion très-différente; les uns ont été admirateurs aveugles de tout ce qui venoit des anciens, les autres ont donné dans l'extrême opposé, et les anciens ont été pour eux l'objet d'un mépris exagéré. Ici comme dans un grand nombre d'autres discussions semblables, la vérité est encore placée entre les deux extrêmes. Il est vrai que nous n'avons point de peintures capitales qui puissent nous mettre en état de juger jusqu'à quel point de perfection les artistes anciens avoient porté leur art, mais quelques preuves subsidiaires peuvent faire croire qu'ils ont fait dans l'art de la peinture de très-grands progrès. La sculpture étoit portée chez eux au plus haut degré de perfection; cet art a le dessin de commun avec la peinture. Dans ce premier point principal de la peinture, ils avoient donc atteint déjà un degré très-élevé. Ce que les auteurs anciens nous disent sur les ouvrages des grands maîtres, prouve que dans l'antiquité il devoit y avoir des chefs-d'œuvre. Lucien donne la description de quelques tableaux de Zeuxis et d'Apelles. En comparant les ouvrages des peintres modernes avec ce que les auteurs anciens rapportent des tableaux de leur temps, il paroît que ceux-ci surpassoient les modernes par le sentiment, l'expression, la position des figures, les proportions, la perfection des contours, enfin dans l'idéal. Quant au coloris, les couleurs à l'huile donnent aux peintres modernes un avantage que les couleurs en détrempe des anciens ne pouvoient guère leur faire atteindre. Les peintures des anciens ne pouvoient point produire cette parfaite illusion qui résulte de l'observation exacte du clair-obscur, de l'extrême harmonie, de l'union et de la dégradation des nuances des couleurs à l'huile. Les couleurs en détrempe des anciens étoient pour la plupart très-claires et fort vives; mais on s'accoutume avec peine à la beauté des couleurs constamment claires, et à la foiblesse du clair-obscur dans les tableaux des anciens. Une preuve de la solidité de leur coloris, c'est que beaucoup de tableaux étoient un objet d'admiration pour les Romains plusieurs siècles après qu'ils avoient été exécutés. Cicéron dit cependant qu'il y en avoit qui étoient devenus beaucoup plus pâles, et dont le coloris avoit souffert. Il paroît qu'on leur a donné ce coloris solide à force de les repeindre. Pline dit que Protogoras repeignit ou retoucha quatre fois le tableau de Jalysus, qu'il exécuta pour les Rhodiens. Les artistes anciens, pour donner plus de durée à leurs tableaux, se servoient d'un vernis appelé *atramentum*, qui garantissoit leurs ouvrages de l'influence de l'air atmosphérique. On en retrouve encore quelques traces

aux murs d'Herculanum et de Pompéii.

En comparant la peinture ancienne et moderne, il paroît que les modernes ont l'avantage sur les anciens, à l'exception du dessin, dans lequel ces derniers n'ont pas été atteints par les artistes modernes. Pendant long-temps les peintres grecs n'employoient que quatre couleurs; on sait bien qu'à l'exception du blanc et du noir, trois couleurs suffisent pour produire toutes les autres nuances; mais un passage de Pline nous apprend qu'avant le temps d'Alexandre-le-Grand, les peintres ne savoient pas obtenir cette variété de teintes au moyen de leurs quatre couleurs. Les modernes surpassent encore les anciens dans l'art de composer les groupes. Ceux-ci ne connoissoient pas aussi bien que les modernes l'art de la lumière et de l'ombre, du clair-obscur et de la perspective. Leurs peintures avoient presque l'air de bas-reliefs; les figures étoient pour la plupart placées les unes à côté des autres. Mengs observe que les anciens mettoient peu de figures dans leurs tableaux. On peut dire qu'ils faisoient bien, parce qu'un trop grand nombre de figures secondaires diminue l'effet des figures principales. Peut-être cependant suivoient-ils cette méthode parce qu'ils n'étoient pas très-forts dans l'art de grouper les figures. Un autre avantage que les modernes ont sur les anciens, est la connoissance de la perspective, qui étoit absolument inconnue aux artistes de l'antiquité. En effet, dans toutes les peintures antiques qui nous restent, on remarque une simplicité qui doit faire croire que les artistes qui en sont les auteurs, ne réfléchissoient guère sur la disposition des parties. D'après cela, il paroît que le but des anciens étoit moins de produire un bon ensemble, que de donner une expression frappante à chacune des figures. Très-souvent celles-ci sont placées sur la même ligne, l'une à côté de l'autre; mais le plus souvent il est facile de découvrir les pensées et les sentimens de chacun des personnages mis en scène. (*V.* Perspective.) D'après un passage du chapitre 51 du 35e livre de Pline, quelques auteurs ont pensé que les anciens n'ignoroient point l'art du *clair-obscur*, qui selon eux est désigné dans le passage cité, par le mot *tonon*.

Ce qui nous reste encore des ouvrages des peintres anciens, ne suffit pas pour nous donner une idée juste de l'état de l'art chez les Grecs. Aucun des ouvrages des grands maîtres ne nous est parvenu; nous ne les connoissons que par les descriptions des auteurs anciens. Tout ce qu'on a trouvé dans les temps modernes se borne à quelques peintures de mur, appliquées ou sur le mur frais (à fresque), ou sur le mur déjà sec, ce qui est moins durable. Presque toutes ces peintures ont été faites par des artistes médiocres, et ne se sont conservées que dans les tombeaux, les bains et dans les ruines d'Herculanum et de Pompéii. Dans le seizième siècle, du temps de Raphaël, on découvrit dans les ruines des thermes de Titus quelques chambres avec des peintures de mur; c'étoient pour la plupart des arabesques, et Raphaël en prit les sujets de ses ornemens des loges du Vatican. Par la suite, ces peintures furent négligées, les chambres où elles étoient furent encombrées et ruinées. Quelques auteurs prétendent que Raphaël les fit ruiner et encombrer lui-même, pour qu'on ne sût point d'où il avoit emprunté l'idée de ses arabesques. On n'en a pas de dessins faits avec le soin convenable; c'est pourquoi cette découverte n'a pas eu des résultats importans pour la connoissance de la peinture ancienne. La Bibliothèque du Vatican et la Bi-

bliothèque nationale en possèdent des dessins de *Santo* BARTOLI, mais probablement ils n'ont été faits que d'après d'anciennes copies, et non pas d'après les originaux. Dans les temps modernes, on a retrouvé ces mêmes chambres, et on en a copié les peintures: elles ont été publiées à Rome par MIRIS. Il en existe des exemplaires en noir et coloriés. Ces derniers sont très-rares et chers. On ne peut presque plus rien reconnoître du coloris de ces peintures; les couleurs sont en partie effacées ou noircies par la fumée des flambeaux; on ne peut presque rien distinguer que les contours. *Santo* BARTOLI a dessiné et gravé plusieurs peintures antiques, il les a publiées sous le titre de *Picturæ antiquæ cryptarum;* Romæ, 1706. Le comte de CAYLUS publia aussi cette collection, et y ajouta des peintures qu'il avoit trouvées par un événement extraordinaire; mais il ne la fit tirer qu'à trente exemplaires. La plus célèbre de ces peintures est la *Noce aldobrandine*, que Winckelmann regarde comme celle de Pelée et de Thétis, ou de Cadmus et d'Harmonie. Cette peinture fut trouvée sous le pape Clément VIII, à l'endroit où étoient anciennement les jardins de Mécène; la peinture est aujourd'hui presqu'entièrement effacée. C'étoit la partie du milieu de la frise d'une voûte qui, au lieu de figures en bas-reliefs, étoit ornée de cette peinture: on enleva le mur avec la peinture. Elle représente une fiancée assise et plongée dans la tristesse; à côté d'elle une matrone qui la console; en face d'elle le fiancé, couronné de lierre, est assis auprès d'un lit; on y voit encore une joueuse de cithare, une chanteuse et plusieurs domestiques. Laur. Pignorius l'a gravée en deux feuilles in-4°.; on la trouve encore dans le *Thesaurus antiq. Italiæ*, tom. VI, pag. 3; dans les *Admiranda Romæ*, tab. 60, 61; dans l'*Antiquit. expliq.* de Montfaucon, t. III, pl. 129; enfin, dans Turnbull.

En 1675, on découvrit une partie de la voie Flaminienne; on y trouva les *tombeaux des Nasons*, avec beaucoup d'inscriptions et de peintures sur les murs et les plafonds. Santo Bartoli dessina et publia les peintures en 1680. Depuis, ces tombeaux ont été détruits. Il ne s'est conservé que trois de ces peintures: *Œdipe avec le Sphinx*, une *chasse au tigre* et une *chasse à cheval:* on les voit maintenant dans la *villa Altieri*. Ces deux dernières sont aussi figurées dans MONTFAUCON, tom. III, pl. 180. Le même a encore publié plusieurs autres peintures des tombeaux des Nasons, tom. III, pl. 69, 175, 178; tom. IV, pl. 108, 130; tom. V, pl. 6, p. 126, d'après l'ouvrage de BARTOLI, intitulé *Sepolcri antichi*. En 1722 et 1724, on découvrit dans les ruines du palais impérial, sur le mont Palatin, plusieurs chambres avec des peintures. On les transporta à Parme, de là à Naples, où elles furent gâtées. MONTFAUCON, supplément IV, planche 59, donne quelques détails sur les peintures dans les *bains d'Auguste*. A Tivoli, dans la villa Hadriani, on a décoré différentes chambres avec des peintures. Dans le palais Barberini, on voit quelques peintures antiques qui ont été trouvées lorsqu'on creusa les fondemens de ce palais. Une d'elles est une Rome assise, de grandeur naturelle, qu'on a faussement attribuée au Corrège. Une autre représente une Vénus couchée avec un Amour. Carlo Maratti y a fait plusieurs restaurations. Dans la pyramide de Cestius, il y avoit autrefois une peinture de mur; elle est copiée dans les *Sepolcri antichi* de BARTOLI, pl. 65, et à la fin de la *Roma antica* de NARDINI, 1666, in-4°. Dans la Galerie de Dresde, on montre vingt petites peintures, qu'on dit avoir été trouvées à An-

tium. Middleton possédoit une peinture qui represente une fète champêtre, et qui est gravée au commencement de ses *Antiquit. Monument.* Le docteur Mead étoit propriétaire de quelques peintures antiques qui avoient été au palais Massimi. En 1777, M. d'*Azzara* découvrit près des bains de Domitien un caveau avec des peintures. Mengs en a dessiné trois; et quatre ont été gravées; elles représentent Vénus qui, en secouant un arbre, en fait tomber de petits Amours; Adonis mourant; Vénus auprès d'un rocher; Adonis qui va à la chasse. On peut voir ces gravures encadrées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale.

La plus grande et la plus belle collection de peintures antiques est celle de Portici. Elle ne contient point de chefs-d'œuvre de peinture, mais plusieurs beaux morceaux, remarquables par la légèreté des couleurs et le clair-obscur. Les peintures des Muses, qui étoient autrefois dans cette collection, ont été données depuis par le roi de Naples à l'impératrice des Français.

A l'article Herculanum (*Voy.* ce mot, tome II, page 38), j'ai renvoyé à l'article Peinture pour donner la description de quelques-unes des plus grandes compositions qui sont du nombre des peintures antiques conservées à Portici. L'une représente *Thésée* s'appuyant sur la massue dont il a assommé le Minotaure, étendu par terre à côté de lui; trois jeunes Grecs lui témoignent leur reconnoissance d'avoir été délivrés par lui du monstre: Thésée a sur les épaules une chlamyde rouge et une bague au doigt. Une jeune fille, que quelques antiquaires prennent pour Ariadne, appuie sa main sur la massue de Thésée, et dans un coin de la peinture, on voit une autre figure de femme que quelques antiquaires prennent pour Minerve ou pour Diane. Cette peinture est gravée à la cinquième planche du premier volume des *Peintures d'Herculanum.* La peinture qui ornoit l'autre niche est gravée à la planche suivante. Elle offre plusieurs figures de grandeur naturelle, parmi lesquelles la principale est une *Flore* couronnée de fleurs, ayant à ses côtés un panier rempli de fruits, et derrière elle un Faune qui joue de la syrinx. Devant elle est *Hercule*, reconnoissable à la peau du lion, et auquel une divinité ailée et couronnée de laurier montre le petit Télèphe (V. *Dict. de mythol.*, à ce mot) allaité par une biche, qui lèche une des cuisses de l'enfant et relève une de ses jambes de derrière pour lui rendre plus aisée l'action de sucer. A côté d'Hercule on voit un lion et un aigle d'un travail très-médiocre; la biche est trop petite et mal exécutée, ainsi que l'enfant. La figure de Flore est la meilleure, soit par la justesse des couleurs de son vêtement, soit par la noblesse de sa tenue. Ces deux tableaux ont six à sept pieds de hauteur et cinq pieds de largeur. Parmi les autres peintures, on distingue encore un *Hercule enfant, écrasant les serpens entre ses mains; Oreste reconnu par sa sœur Iphigénie; le centaure Chiron enseignant au jeune Achille à jouer de la lyre;* deux *sacrifices ægyptiens;* on y voit les prêtres habillés en blanc. Sous le rapport de l'art, les plus remarquables de ces peintures sont celles qui représentent des *paysages*, des *fruits*, des *animaux*, des *fleurs* ou des *sujets d'imagination*, dont la plupart sont exécutés avec beaucoup de goût et de feu sur fond noir ou brun-foncé. Comme tous ces tableaux sont peints à fresque, il y a fallu employer beaucoup de soin pour les enlever des murs sans les briser. On se servit du procédé décrit par Varron, et d'après lequel on avoit enlevé du

temple de Cérès différentes peintures précieuses qui étoient dans le grand cirque à Rome. Après avoir ouvert le mur autour de la peinture, à légers coups de marteau, on tâcha d'éloigner, autant qu'il étoit possible, les quatre côtés; alors on renferma le morceau du mur qui contenoit la peinture, dans un cadre composé de morceaux de bois contenus par des crochets de fer; on scia la partie de derrière du mur, et on enleva ainsi la peinture, en ayant soin toutefois de la garnir par-derrière d'une espèce d'ardoise ou pierre noirâtre mince, appelée *lavagna*, qu'on fixa avec une espèce de gomme très-forte au morceau de mur qui contenoit la peinture. Cette manière d'enlever les peintures est d'autant plus facile, que les anciens mettoient beaucoup de soin à donner une grande solidité à l'enduit dont ils couvroient les murs et sur lequel ils peignoient. (*Voyez* ENDUIT.) La solidité et l'épaisseur de cet enduit sont telles, que tous les morceaux de moyenne grandeur ont pu être enlevés sans rien souffrir. On n'avoit qu'à les bien garnir de fer, et par-derrière de pierres, ainsi qu'on vient de le dire.

Nous citerons encore, parmi les peintures d'Herculanum, un *Centaure* et une *Centauresse*, l'un et l'autre d'une belle exécution; la *Marchande d'Amours*, connue par plusieurs copies et imitations, surtout par celle de M. VIEN; une belle *Bacchante placée sur un monstre marin à tête de tigre, auquel elle donne à boire;* un *Repas domestique;* cette peinture est propre à donner des éclaircissemens sur cette partie des mœurs des anciens habitans de l'Italie; elle est d'une très-belle conservation; on l'a trouvée sous les ruines de Resina; sa forme est carrée, et elle a environ deux pieds de dimension. Elle fait connoître la forme des lits sur lesquels on reposoit lorsqu'on prenoit les repas, et sur-tout celle des rhytons ou vases à boire en forme de corne (*V.* RHYTON). Elle est encore intéressante en ce qu'elle nous fait voir la manière de se servir de ces rhytons. Cette peinture nous fait encore observer l'usage plus fréquent chez les anciens que parmi nous, de semer de fleurs les lits et les chambres où l'on prenoit les repas. Selon Plutarque, ils arrosoient même le pavé des chambres de liqueurs odorantes. Le vêtement des figures est fort simple et fort négligé, tel qu'on le remarque quelquefois encore aujourd'hui dans la même contrée. La coiffure de la femme consiste en un filet qui contient les cheveux, tel qu'on s'en sert encore aujourd'hui dans plusieurs pays chauds. Une jeune esclave qu'on apperçoit dans le fond de la peinture, tient une cassette qui contient peut-être des bijoux ou des odeurs. Les *arabesques* et les *sujets d'imagination* forment une classe nombreuse et très-agréable des peintures d'Herculanum. C'est ainsi qu'on y remarque une peinture haute de six pouces et large d'environ seize, trouvée en 1745 dans le bourg Resina; elle représente une *cigale dans un char, traînée par un perroquet*, que quelques personnes ont regardé comme une peinture satyrique contre Néron et son instituteur Sénèque; quelques autres représentent un *Amour dont le char est traîné par deux cygnes, par des griffons*, ou bien par *des harpies*. Une autre peinture carrée offre une *figure ailée* qui jette de l'encens sur un autel, et un génie qui offre un agneau; on y voit comme attributs un casque, un bouclier et une lance, ce qui a fait penser que c'étoit un sacrifice à Minerve. Parmi le grand nombre de peintures trouvées à Herculanum, on remarque encore des *cuisines*, des *animaux*, des *pa-*

niers d'œufs et de fruits, qui paroissent sur-tout avoir servi pour orner les salles à manger. En 1754 on y trouva aussi un tableau qui réunissoit les différens attributs de Bacchus. Il attira une attention particulière, parce qu'il n'étoit pas peint sur le mur comme les autres, mais qu'il formoit un morceau isolé et carré d'environ quatre pieds, attaché au mur avec des crampons, et qu'on paroît avoir regardé dans l'antiquité comme un morceau remarquable. Le sujet de deux autres de ces peintures a rapport à la poésie et à la musique; sur l'une, tom. IV, pl. 41, quelques personnes ont voulu voir Æschyle au moment où il dicte un de ses poëmes; la raison qu'on a alléguée pour l'appeler Æschyle, est que cette figure ne ressemble pas à celles qu'on regarde comme les portraits de Sophocle et d'Euripide, et que les pièces d'Æschyle jouissoient à Herculanum d'une si grande faveur, qu'on y a trouvé dans les ruines une tessère avec son nom et le titre d'une de ses tragédies. Un second personnage de cette peinture paroît écrire ce qu'il dicte, sur un tableau au-dessus duquel est fixé un grand masque scénique. L'autre peinture représente un concert de différentes personnes jouant de divers instrumens; l'une d'elles joue de la double flûte, elle a la bouche et les joues soutenues par une espèce de bandeau appelé *capistrum*; le joueur de flûte est accompagné d'une femme qui joue de la lyre; une autre femme assise paroît tenir dans la main quelque chose d'écrit; derrière elle plusieurs personnes ornées de couronnes se tiennent debout; c'est ce qui fait penser qu'on doit y voir une personne qui chante, et dont le chant ou le récitatif est accompagné de quelques instrumens. Cette peinture remarquable a été un peu endommagée; elle a, ainsi que la précédente, seize pouces en carré; l'une et l'autre ont été découvertes en 1761. Plusieurs autres peintures représentent des danseurs de cordes ou FUNAMBULES (*Voyez* ce mot), dont les exercices étoient un amusement tellement attrayant pour les anciens, que Térence se plaint que pendant le temps qu'on représentoit une de ses nouvelles pièces, un nouveau Funambule s'étoit fait voir, et avoit si bien attiré l'attention des spectateurs, qu'ils n'en donnoient plus à sa pièce. On trouve encore parmi ces peintures une caricature d'*Ænée emportant sur ses épaules Anchise, et conduisant par la main le petit Ascagne;* ces trois figures ont des têtes de porc. Deux autres peintures d'Herculanum sont très-curieuses, en ce qu'elles représentent des scènes de comédie, ainsi que l'indique entr'autres, le masque grotesque de l'un des acteurs. Plusieurs *arabesques* de *sujets ægyptiens*, et à ce qu'il paroît des environs du Nil, sont figurés dans d'autres peintures. (*V.* PAYSAGE.) En 1749, en fouillant près de la *Torre de l'Annonziata*, aux environs de l'endroit où l'on présumoit que Pompéii avoit été bâtie, on a trouvé dans une même chambre douze peintures extrêmement jolies, qui représentent des danseuses figurées sur un fond noir. Toutes ces peintures avoient douze pieds et demi de hauteur sur huit et demi de largeur. Ces charmantes figures sont suffisamment connues par le grand nombre de copies et d'imitations qu'on en a faites. Dans les fouilles d'Herculanum, on a découvert beaucoup de bas-reliefs et d'autres ornemens qui paroissent tous avoir servi pour enrichir les différens membres d'architecture, les frises, etc. Quelques-uns de ces morceaux représentent des sacrifices et d'autres cérémonies religieuses. Le grand nombre de monumens ægyptiens qu'on a trouvés à Herculanum, fait présumer que le culte des divinités

ægyptiennes y avoit fait de grands progrès. Parmi les peintures de ce genre, on en remarque sur-tout deux qu'on a trouvées absolument intactes; elles ont deux pieds et demi de hauteur sur 28 pouces de largeur, et ont évidemment rapport au culte d'Isis; elles sont d'autant plus remarquables, qu'à l'époque où elles ont été découvertes, on avoit déjà trouvé le temple d'Isis et d'autres monumens ægyptiens à Pompéii; on y voit aussi plusieurs Priapes, beaucoup de nains et d'autres figures monstrueuses. Il y a déjà plusieurs années que le Musée de Portici, pour être plus en sûreté, devoit être transféré à Naples dans le *palazzo dei Studi*; mais jusqu'à présent ce projet n'a pas encore été exécuté, et il n'y a pas d'apparence qu'il le sera de sitôt.

Les peintures trouvées à Herculanum, ne peuvent guère servir à nous donner des idées justes sur l'état de l'art, à l'époque où elles ont été exécutées. Peintes sur les murs, exposées pendant long-temps à l'air et ensevelies depuis près de deux mille ans sous la lave et les cendres, on doit s'étonner qu'elles soient encore aussi bien conservées qu'elles le sont. Au surplus, Pompéii et Herculanum n'étant pas des villes du premier rang, et les peintures ne s'étant trouvées que dans des maisons de campagne, il est naturel qu'on ne doit pas s'attendre que ce soient des chefs-d'œuvre peints par les plus grands artistes d'alors, mais seulement des copies d'ouvrages célèbres. Si une de nos villes du second et du troisième ordre avoit le malheur d'être engloutie comme Pompéii et Herculanum l'ont été, et qu'après un intervalle de deux mille ans on la déterrât, on auroit sans doute tort de vouloir établir un jugement sur les ouvrages de l'école française et de juger les grands maîtres, Le Sueur, Poussin, Le Brun, etc., d'après des peintures de mur ou d'autres tableaux qui pourroient s'y trouver, et de vouloir apprécier les talens de nos sculpteurs les plus habiles, d'après de mauvaises figures en terre cuite qui s'y rencontreroient. L'architecture, dans ces peintures, est en général gigantesque et informe; cependant les monumens d'architecture qui nous sont parvenus des anciens Grecs et Romains, prouvent évidemment qu'ils ont connu un meilleur style que celui qu'on devroit leur supposer s'il ne nous en restoit d'autres monumens que ces représentations en peinture. Ces mêmes peintures nous offrent encore des vases du meilleur goût, des arabesques et des feuillages dont Raphaël, s'il les avoit connus, auroit certainement tiré parti lorsqu'il peignit la galerie du Vatican. Quelques petits sujets de marine, d'une exécution assez médiocre, ont au moins le mérite de nous faire connoître la figure des galères et des trirèmes des anciens, et la place qu'occupoient les rameurs. *Voy.* Galères.

Dans les manuscrits, on trouve quelquefois des peintures mal dessinées, mais remarquables par le coloris. (*Voy.* Miniature.) Le desir que témoignoient de riches amateurs de posséder des peintures antiques engagea plusieurs faussaires à les contrefaire et à tirer parti de leur tromperie. *Joseph* Guerra, vénitien, s'est rendu fameux par ce métier. Comme il étoit défendu d'emporter du royaume de Naples de ces peintures, et que Guerra prétendoit les tirer de ce pays, le duc de Cerisano, ministre du roi de Naples à Rome, imagina de faire demander à Guerra deux peintures. Celui-ci les lui apporta. Le duc, en les recevant, refusa de le payer s'il ne s'en avouoit l'auteur; il lui offrit trois cents écus, qu'il déposa dans une banque pu-

blique ; Guerra refusa toujours, et il continua à prétendre avoir trouvé ces peintures hors de Rome. Le jésuite Contucci a acheté de ces tableaux. Il s'en est répandu beaucoup dans l'Europe. Ceux que Guerra vendoit étoient toujours, selon lui, les derniers. Ces peintures étoient couvertes d'un tartre que Guerra savoit enlever ; il frottoit ensuite le tableau avec de l'éméril, sans altérer la peinture, ce qui ôtoit tout soupçon. L'abbé Barthelemy parle de ces peintures dans ses *Lettres au comte de Caylus*, publiées par M. Sérieys, et il y a une de ces peintures fausses au Cabinet des Antiques.

Dans l'édition des *Œuvres* de Mengs, publiée par M. le chevalier d'Azara à Bassano, en 1783, en 2 vol. in-8°., il est question d'un autre faussaire semblable, ou bien c'est une autre version du même événement. Dans la même édition, M. d'Azara rapporte aussi que M. Casanova, élève de Mengs, fit deux tableaux dans le goût antique, et que pour se jouer de Winckelmann, il fit courir sous main le bruit que ces deux tableaux venoient d'être découverts dans une fouille faite près de Rome. Winckelmann ajouta foi à cette espièglerie, et donna une description pompeuse de ces prétendus ouvrages antiques, dans la première édition allemande de son *Histoire de l'Art*. Peu de temps après, il découvrit cette supercherie, et en fut vivement affecté. Mengs, pour s'amuser, fit aussi, dans le goût antique, un tableau haut de six palmes, et à-peu-près de la même largeur ; il représentoit *Jupiter assis sur son trône, embrassant Ganymède, qui de la main gauche tient un vase, et une coupe de la main droite*. Cette idée heureuse, dit M. d'Azara, est rendue avec toute la beauté idéale possible dans la figure de Ganymède, tandis que celle de Jupiter offre une grandiosité toute divine, de sorte qu'on peut dire qu'Homère n'a point conçu d'idée plus sublime du maître des dieux, que celle que le pinceau de Mengs en a donnée dans ce tableau. L'art avec léquel il a imité le mur antique, les crevasses et les dommages qu'il a feint que l'enduit avoit soufferts en enlevant cette peinture du mur, les parties qu'il a supposé avoir été restaurées, et la différence qu'il a mise dans l'exécution de ces mêmes parties et celles du prétendu original : tout y montre jusqu'à quel degré l'art peut être porté pour accréditer l'imposture. Ce tableau et ceux de M. Casanova se trouvoient dans le cabinet de M. Diel, de Marseille. Winckelmann a aussi regardé cette peinture de Mengs comme antique, et en a donné une ample description dans son *Histoire de l'Art ;* mais, ajoute M. d'Azara, il n'en a jamais montré de l'humeur à Mengs, comme il l'avoit fait à M. Casanova, soit qu'il en ait voulu davantage à ce dernier, parce qu'il avoit fait ces deux tableaux dans l'unique dessein de mettre le savoir de Winckelmann en défaut, ou plutôt parce qu'il est resté jusqu'à sa mort dans l'idée que le tableau de Jupiter étoit véritablement un ouvrage antique. Selon M. d'Azara, Mengs avoit laissé, dans l'intérieur de l'enduit de cette peinture, une marque pour faire reconnoître que c'est un ouvrage de sa main. Cependant il lui vint, avant de mourir, un regret d'avoir fait cette supercherie, et il recommanda avec beaucoup d'instance, à sa sœur, de rendre public qu'il étoit l'auteur de cet ouvrage.

Sous les empereurs, la peinture, ainsi que les autres beaux-arts, dégénérèrent insensiblement, et devinrent enfin aussi barbares que les mœurs. Il est vrai qu'à Rome et dans la Grèce, sur-tout à Constantinople, il y eut encore beaucoup de peintres ; mais le véritable art avoit disparu, et pendant plusieurs

siècles, il ne put plus se relever. La peinture ne fut pas cependant absolument abandonnée; on voit qu'elle a été cultivée dans le moyen âge; mais le sublime de l'art et le goût ne furent rétablis que vers la fin du quinzième siècle. Il est vrai que les auteurs italiens parlent beaucoup de la renaissance des arts dans les treizième et quatorzième siècles, mais il faut convenir que depuis la décadence de l'art il y a eu dans tous les siècles et dans tous les pays policés de l'Europe, des peintres qui valent Le Giotto et Le Cimabue. Ces artistes ne peuvent donc faire une époque.

Les premiers peintres des temps modernes qui méritent ce nom, et par lesquels commence la restauration des arts, sont Léonard de Vinci et Michel-Ange, qui furent suivis de près par Le Titien, Le Corrège et Raphaël. Il est assez singulier que les plus grands peintres modernes, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Le Titien, Le Corrège, Raphaël, etc., ont tous vécu à la même époque, au temps de la véritable renaissance des arts, vers la fin du quinzième et au commencement du seizième siècle. Depuis ce temps, plusieurs nations de l'Europe ont cherché à perfectionner cet art. (*V.* le mot ÉCOLES, où il a été question des peintres et de la peinture dans les temps modernes.)

Après avoir parlé de l'art de la peinture chez les peuples de l'Europe, examinons son état et ses progrès dans les autres parties du monde. Les couleurs employées dans les anciennes peintures ÆGYPTIENNES sont délayées avec de l'eau et plus ou moins chargées de gomme; toutes sont employées entières, c'est-à-dire, sans aucune ruption. Elles sont au nombre de six; savoir, le blanc, le noir, le bleu, le rouge, le jaune et le vert. Le blanc est composé simplement de céruse pareille à celle que nous employons, et sa préparation paroît semblable à celle qui faisoit la base des dorures ægyptiennes sur le bois; c'étoit un enduit général qui couvroit également toute la toile; les contours des figures étoient tracés avec du noir sur cette préparation, et ce qui devoit paroître blanc venoit du fond même réservé à cette intention dans les places jugées nécessaires. Le bleu étoit notre bleu d'émail. Le rouge est le minium pur; la teinte en est foncée, et tient beaucoup du brun rouge. Le jaune et le vert ne paroissent avoir été donnés qu'avec des eaux coloriées, ou de simples teintures; leur conservation pure et entière est d'autant plus remarquable, que ces couleurs ne sont employées que légèrement et par glacis, sur la préparation blanche. Les Ægyptiens paroissent avoir été les seuls parmi les anciens qui aient peint sur toile.

Les voyageurs modernes, Norden, Pococke, Bruce, etc. parlent tous des peintures trouvées sur les murs des temples et des tombeaux dans Thèbes, Denderah, et quelques autres villes de la Haute-Ægypte. Bruce sur-tout est entré dans quelques détails curieux à cet égard. Dans les tombeaux de Thèbes, il a vu des panneaux ou compartimens revêtus de stuc, sur lesquels, au lieu de figures en relief, il y en a qui sont peintes à fresque. Les artistes français qui ont fait partie de l'expédition d'Ægypte, ont vérifié et confirmé ce que les voyageurs précédens avoient écrit sur les peintures des anciens Ægyptiens. Plusieurs en ont dessiné dans les tombeaux de Denderah et de Thèbes, et en ont même rapporté des fragmens. Ces peintures représentent toutes à-peu-près les mêmes sujets: ce sont des guerriers, des prêtres, des joueurs d'instrumens, etc. Il y a sur-tout un groupe qui se trouve souvent répété dans ces monumens; on y

voit un moribond étendu sur un lit, un homme debout à tête de loup; et une petite figure ailée qui paroît s'échapper du milieu du corps du malade. Il semble qu'on a voulu désigner par-là le moment de la mort, et la figure à la tête de loup désigne probablement celui qui est chargé de l'embaumement. Les figures humaines à tête d'épervier sont également fréquentes sur les peintures trouvées dans les tombeaux, et il est vraisemblable que ces masques de têtes d'animaux désignoient les différentes fonctions des personnes chargées de l'embaumement. Le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale de France, possède une peinture curieuse détachée d'une momie, sur laquelle on voit la représentation d'un embaumement; le mort est étendu sur une table; autour de lui sont les différentes personnes chargées de l'embaumement, et chacune a un masque de loup ou d'épervier, et sous la table sont des vases en forme de canope, remplis de la matière destinée pour l'embaumement.

M. Denon a aussi visité les tombeaux de Thèbes, et il en a donné une description aussi curieuse qu'intéressante dans son *Voyage dans la Basse et Haute-Ægypte*. Il assure également que les peintures dans les tombeaux de Thèbes sont aussi fraiches que si elles venoient d'être achevées; les couleurs des plafonds en fond bleu, avec des figures en jaune, sont d'un goût qui, selon M. Denon, décoreroit nos plus élégans salons. Le même voyageur découvrit des petites chambres, sur les murs desquelles étoit peinte la représentation de toutes les armes, telles que masses d'armes, cottes de mailles, peaux de tigres, arcs, flèches, carquois, piques, javelots, sabres, casques, cravaches, fouets, etc.; dans une autre une collection des ustensiles d'usage, tels que coffre à tiroir, chaise, fauteuil, tabouret, lit de repos, etc. Une autre chambre visitée et décrite par M. Denon, étoit consacrée à l'agriculture, avec les outils aratoires; une charrue semblable à celle dont on se sert actuellement; un homme qui sème le grain, sur le bord d'un canal, des rives duquel l'inondation se retire; une moisson faite à la faucille; des champs de riz que l'on soigne. Dans une autre chambre il vit une figure vêtue de blanc, jouant d'une harpe à onze cordes; il remarqua beaucoup de figures sans tête, il en trouva même avec la tête coupée; elles étoient toutes d'hommes noirs; et ceux qui les coupoient et qui tenoient encore le glaive, instrument du supplice, étoient rouges; ce qui fait croire que ce sont des représentations ou des sacrifices d'esclaves qu'on immoloit dans les tombeaux, ou bien d'un acte de justice, et de la punition d'un coupable. En général les figures de ces peintures sont mal dessinées, quoique sveltes et déliées. Quelqu'attitude que le peintre leur ait donnée, la tête est toujours de profil; les couleurs sont divisées par compartimens, et sans aucune mixtion ni dégradation, et appliquées de la même manière que sur nos cartes à jouer; ce qui annonce l'enfance de l'art. On ne peut donc contester aux Ægyptiens d'avoir été le plus ancien des peuples connus qui aient pratiqué la peinture; mais ils ne firent pas de grands progrès dans l'art de représenter la nature autrement que par des contours; toutes leurs figures sont de profil, on ne reconnoît aucune connoissance de la science de dégrader les couleurs et de produire les lumières et les ombres; enfin les Ægyptiens ne se sont jamais élevés jusqu'au bel art; et si les Grecs, jaloux de toute découverte, leur ont disputé celle de la peinture, c'est que ceux-ci,

plus instruits, savoient distinguer deux sortes de peintures, celle qui se contentoit de rehausser un dessin par des couleurs employées entières et sans ruption, et celle qui, après de longs efforts, est parvenue à rendre fidèlement la nature. La première étoit connue des Ægyptiens, cette dernière est dûe aux Grecs.

Loin d'exceller dans les arts, les PERSES empruntèrent l'industrie des artistes ægyptiens, lorsqu'ils eurent fait la conquête de l'Ægypte. Les tapis brodés des Perses étoient célèbres dans la Grèce, même du temps d'Alexandre; il paroît cependant que c'étoit plutôt le mélange industrieux de la soie et la richesse du travail, que la vérité des représentations de la nature, que les Grecs admiroient dans les tapis de Perse. Il paroît que les Perses ont aussi exécuté des mosaïques. Les Persans modernes n'ont fait aucun progrès dans les arts. Un de leurs princes Schah-Abbas eut le caprice de vouloir apprendre à dessiner, et il eut recours à un peintre hollandais qui se trouvoit dans ses états. Les peintures persanes qu'on trouve dans quelques manuscrits, font voir combien les beaux-arts sont négligés dans ce pays.

Les Persans modernes peignent des toiles; les Indiens sont leurs rivaux dans ce genre d'industrie; mais ces peintures sont purement capricieuses. Les peintures indiennes représentent des plantes, des fleurs, qui pour la plupart n'ont jamais existé: ces peintures ne sont estimées que par l'éclat et la solidité des couleurs. On en peut voir plusieurs gravées dans le *Systema Brahmanicum*, du Père PAOLINO, et dans son *Voyage aux Indes*. A présent, comme dans la plus haute antiquité, l'art des Indiens se réduit à représenter des figures monstrueuses, relatives à leur religion; des animaux qu'on ne trouve pas dans la nature; des idoles à plusieurs bras, à plusieurs têtes, qui n'ont ni vérité dans les formes, ni justesse dans les proportions. On a aussi des peintures qui représentent des costumes et des portraits. La Bibliothèque impériale et M. de Tersan ont une belle suite de peintures indiennes. J'en ai vu une très-nombreuse au château de Bierre, près de Semur. Les Anglais ont publié plusieurs de ces portraits. Ceux que M. Dow a joints à son *Histoire de l'Hindoustan*, Londres, 3 volumes in-4°., peuvent faire juger de l'habileté des Indiens en ce genre. Ces portraits n'ont aucune espèce de mouvement, et ressemblent à des silhouettes. Parmi les peintures *thibétaines*, il y en a quelques-unes qui montrent beaucoup de patience, et qui sont remarquables par la finesse du trait. On a aussi des idoles thibétaines en relief; ce sont les productions d'un peuple chez lequel l'art est encore dans l'enfance; il n'exprimera jamais l'idée de la beauté, qui seule peut conduire l'art à sa perfection.

Les CHINOIS ignorent absolument la perspective; ils font des paysages, et n'ont aucune idée des plans, ni du feuillé des arbres, ni du parti qu'on peut tirer des fabriques, ni de la fuite des lointains, ni des formes variées que prennent les nuages, ni de la dégradation des objets, en proportion de leur distance, en sorte qu'ils font un grand nombre de paysages sans en avoir aucune idée. Chez les Chinois, la nature humaine n'est pas belle, et ils paroissent encore s'étudier à la rendre plus difforme. Une figure courte et ventrue est pour eux du plus beau style; un gros ventre est le caractère extérieur par lequel ils désignent leurs grands hommes: les figures de femmes, au contraire, sont minces, alongées, et ressemblent à des outres plutôt qu'à des êtres vivans. Au surplus, les pein-

tres sont très mal payés en Chine, ce qui est encore un obstacle au progrès de l'art. Quelquefois on admire l'éclat et la propreté de leur couleur; mais une enluminure faite avec des couleurs sans mélange, doit nécessairement avoir du brillant et de la propreté; la difficulté de l'art est de mélanger et de fondre les couleurs sans les tourmenter et les salir: les Chinois ne peuvent pas succomber à ces difficultés de l'art, puisqu'ils ne connoissent pas l'art. Leurs couleurs naturelles sont, à la vérité, plus brillantes que les nôtres; mais cela tient à leur climat, et n'est pas un mérite de leur talent. Les batailles envoyées de la Chine pour être gravées à Paris, étoient l'ouvrage des Pères Jésuites; il s'en falloit de beaucoup qu'aucun Chinois fût capable de faire ces mauvais dessins, qui ont été corrigés du reste par un artiste français, M. Cochin, avant d'être distribués aux graveurs. On a remarqué comme une singularité de ces dessins, qu'aucun cheval ne touchoit la terre, qu'aucune figure ne portoit ombre. Les Chinois, et en général les Orientaux, ne connoissent qu'un petit nombre de traits qu'ils répètent toujours; ils multiplient tant qu'on veut les figures, mais toutes se ressemblent. Dans les ouvrages de poterie on ne remarque aucune science des formes, aucun sentiment des muscles les plus sensibles, aucune idée de proportion; ils ne sont pas même aux premiers élémens de l'étude de la nature: il paroît que dans tout l'Orient personne ne se doute que l'anatomie puisse avoir quelque rapport avec les arts du dessin. Parmi les têtes faites par des Chinois, il y en a qui ont une sorte de vérité, mais d'un choix bas et vicieux. L'ampleur des draperies cache toutes les parties, mais on sent qu'on n'a pas même pensé qu'elles existoient sous les draperies; on ne voit que les extrémités, et elles sont mal faites. La sculpture, quoique très-mauvaise en Chine, a cependant quelque supériorité sur la peinture. La Bibliothèque impériale possède un grand nombre de peintures chinoises, entr'autres une suite intéressante de portraits d'illustres Chinois, mais tous sans vie et sans expression. Ce seroit ici le cas de parler des PEINTURES MEXICAINES, mais j'en ai déjà traité. *Voy.* MEXICAINS.

Dans l'ouvrage de JUNIUS, *de Pictura veterum*, liv. II, chapitre 5, §. 3, et dans la *Bibliothèque grecque* de FABRICIUS, liv. III, chapitre 24, §. 10, on trouve un catalogue des auteurs grecs qui ont écrit sur la peinture. Peu de ces ouvrages nous sont parvenus. De ce nombre sont les *Icones* des deux PHILOSTRATES; ils ont été traduits en français sous le titre suivant: *Les Tableaux de plate peinture*, etc., par *Blaise* DE VIGENÈRE, corrigés et augmentés par *Th.* EMBRY; Paris, 1615, 1617, in-fol. Sur cet ouvrage, il faut consulter un *Mémoire* du comte de CAYLUS, inséré dans le tome XXIX des *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres*. — Dans les éditions des *Œuvres* des PHILOSTRATES, on trouve aussi un ouvrage de CALLISTRATE, intitulé: *Ekphraseis* (c'est-à-dire, *explications, descriptions*), qui doit être cité à cette occasion. — L'ouvrage ancien qui nous donne le plus de détails sur la peinture des anciens, est l'*Histoire naturelle* de PLINE. Cet auteur, en parlant des minéraux, prend occasion de parler des couleurs et de leur emploi dans la peinture, et c'est à ce sujet qu'il traite de l'histoire de la peinture ancienne dans plusieurs chapitres du trente-cinquième livre. Ces chapitres ont été publiés séparément, et commentés par DURAND, dans un ouvrage intitulé: *Histoire de la peinture ancienne*; Londres, 1725, in-

fol. — FALCONET a aussi publié une traduction des 34, 35 et 36 *Livres* de PLINE, avec des notes; Amsterd. 1772, in-8°. — Ces chapitres de Pline ont encore été commentés dans plusieurs *Mémoires* insérés dans ceux de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — Le comte de CAYLUS a donné dans le dix-neuvième tome des *Eclaircissemens sur quelques passages de Pline qui concernent les arts dépendans du dessin;* et dans le tome XXV, trois Mémoires intitulés : *Réflexions sur quelques chapitres du trente-cinquième livre de Pline;* dans le second de ces Mémoires, les réflexions de l'auteur ont pour objet particulier le *genre et l'espèce des peintures anciennes*, et dans le troisième, le *caractère et la manière des peintres grecs.* Le vingt-cinquième volume contient encore un Mémoire de M. DE LA NAUZE, *sur la manière dont Pline a traité de la peinture.* M. QUATREMÈRE DE QUINCY a promis une nouvelle traduction de ce livre, et il seroit à desirer qu'il voulût la publier.

Parmi les ouvrages modernes sur la peinture, nous citerons d'abord ceux écrits en latin : *L. Bapt.* DE ALBERTI, *de Pictura*, libri III; Basil. 1540, in-8°. Il en a paru une traduct. italienne à Venise, 1547, in-8°. On trouve une traduction française par *Jean* MARTIN, parmi les ouvrages d'architecture d'ALBERTI; Paris, 1553, in-fol., et une traduction anglaise dans l'édition de son ouvrage sur l'*Architecture*, par LEONI, 1726 et 1739, 3 vol. in-fol. — *Joh.* MOLANI, *de Picturis et imaginibus sacris, libri II;* Leovard. 1570 et 1594, in-8°. — *Robert* FLUDD ou DE FLUCTIBUS, *Tractatus de arte picturæ;* Francof., 1624, in-fol. — *Jul. Cæs.* BULENGER, *de Pictura, plastice et statuaria veterum*, dans ses *Opuscula;* Lugd. Batav. 1621, in-8°., et séparément, *ibid.*, 1627, in-8°., ainsi que dans le neuvième volume du *Trésor* de GRONOVIUS : *Th.* MALIE en a donné une traduction anglaise; Lond. 1657, in-fol. Ce n'est qu'une nomenclature des objets employés dans la peinture, et de la manière dont on les préparoit — L'ouvrage de *Franciscus* JUNIUS (François Dujong), intitulé : *de Pictura veterum;* Amst. 1637, in-4°. GRÆVIUS en a donné une nouvelle édition très-augmentée et corrigée; Roterdam, 1694, in-fol., qui doit être préférée à la première. A la fin de l'ouvrage se trouve un catalogue des artistes anciens, par ordre alphabétique, qui est un des meilleurs morceaux de l'ouvrage.

Parmi les ouvrages latins qui traitent de la théorie et de la pratique de l'art, je citerai : *Speculum imaginum veritatis occultæ per symbola et emblemata*, auct. *Jac.* MASENIO; Col. 1661, 1681, in-8°. — *De Graphice sive arte pingendi;* c'est le cinquième chapitre du premier livre de l'ouvrage de *Ger. J.* VOSSIUS, intitulé : *de Natura artium.* — *Joannis* SCHEFFERI, *Argentinensis, Graphice, id est de arte pingendi;* Norimb. 1669; Upsal, 1699, in-8°. : c'est un petit ouvrage intéressant et bien fait. — *De Inanibus picturis*, Diss. *Joa. Fr.* IUNGERI; Lips. 1679, in-4°. Par *Picturæ inanes*, l'auteur veut désigner des peintures qui ne représentent que des êtres imaginaires ou des sujets scandaleux. — *Dissert. de pictura*, auct. *Hulderic. Sigism.* ROTHMALER; Jen. 1692, in-4°. — *De Lectione poetarum recentiorum pictoribus commendanda, programma Joh. G.* JACOBI; Hal. 1766, in-4°. — *De Pictura contumeliosa*, Diss. *Joh. Lud.* KLÜBER; Erl. 1787, in-4°. — *Car.* HODOEY DE HODA, *Ars delineandi coloribusque localibus adumbrandi*, 1790, in-8°.

Parmi les ouvrages écrits en italien, nous citerons : *Discorso eru-*

ditissimo della pittura con molte segrete allegorie, circa le muse; il se trouve dans les *Istituzione al comporre in ogni sorte di rima*, etc., di *Mar.* EQUICOLA; Milan, 1541, in-4°. — *Dialogo de pittura*, di *Paolo* PINO; Ven. 1548, in-4°. — *Trattatello della nobilissima pittura, e della sua arte, della dottrina, e del modo per conseguirla agevolmente*, da *Mich. Ang.* BIONDI; Ven. 1549, in-8°. : c'est un petit ouvrage très-superficiel. — *Il Disegno del* Anton. Franc. DONI, *dove si tratta della scoltura e pittura, de' colori, de' getti, de' modegli, con molte cose appertinenti a quest' arti;* Venezia, 1549, in-8°. — *Della nobilissima pittura, e della sua arte, del modo et della dottrina di conseguirla agevolmente e presto*, da BIONDO; Venezia, 1549, in-8°. — *Introduzzione alle tre arti del disegno*, en trente-cinq chapitres. (Voy. *Vite de pittori* del VASARI.) — L'*Aretino, dialogo della pittura, di* Lod. DOLCE, *nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parte necessarie che a perfetto pittore si acconvengano: con esempi di pittori ant. e mod. e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano;* Venezia, 1557. — *Osservazioni nella pittura*, di *M. Cristofane* SORTE; Venezia, 1580, in-4°. — *Lettera di* Bartolomeo AMMANATI, *sopra le pitture men che oneste;* Firenze, 1582, in-4°. — *Il Riposo di* RAFFAELO BORGHINI, *in cui si favella della pittura e delle scoltura, et de piu illustri pittori e scultori antichi e moderni;* Firenze, 1584, in-8°. : il en a été donné une nouvelle édition augmentée par *Antonio-Maria* BISCIONI; Firenze, 1730, in-4°. — *Parere sopra la pittura*, di M. *Bernard* CAMPI, *Pittore Cremonese;* Cremona, 1584, in-4°. — *Discorso d'Alessandro* LAMO, *intorno alla scoltura et pittura;* Cremona, 1584, in-4°. — *Trattato dell' arte della pittura, ne' quali si contiene tutta la teorica e la pratica di essa pittura*, da *Giovanni Paolo* LOMAZZO, Mil. Pittori, div. in VII libri; Milano, 1584, in-4°. — Le même ouvrage existe encore sous le titre suivant: *Trattato dell' arte della pittura, scoltura e architettura*, da *G. P.* LOMAZZO, Mil. Pitt. div. in VII libri, *ne' quali si discorre della proporzione, de' moti, de' colori, de' lumi, della prospettiva, della prattica della pittura, e finalmente de le istorie d'essa pittura, con una tavola de nomi de tutti le pittori, scultori, architetti e matematici antichi e moderni;* Milano, 1585 et 1590, in-4°. Il en existe une traduction anglaise par HAYDOK; Londres, 1598, in-fol., et une traduction française du premier livre, qui a paru à Toulouse, 1649, in-fol. A cet ouvrage, il faut en joindre un autre du même auteur, intitulé: *Idea del tempio della pittura nella quale si discorre dell' origine e del fondamento delle cose contenente del trattato, dell' arte della pittura;* Milano, 1571, in-4°. — *De' veri precetti della pittura*, de *Giovanni Bat.* ARMENINI *da Faenza*, lib. III, *ne' quali con bell' ordine d'utili e buoni avvertimenti per chi desidera in essa farsi con prestezza eccellente si dimostrano i modi principali del disegnare e del dipingere, di fare le pitture che si convengono alle condizioni de' luoghi e delle persone;* Ravenna, 1587, in-4°., et Venezia, 1678, in-4°. — *Il Filogino, ovvero del fine della pittura; Dialogo del P. D. Gregorio* COMMANINO, *Canon. Later. nel quale si mostra qual sia l'imitare più perfetto, o il pittore, o il poeta;* Mantova, 1591, in-4°. — *Definizione e divisione della pittura*, di *Giovann. Batt.* PAGGI, *Nobile Genov. e pittore:* Genova, 1607, in-fol. — L'*Idea de pittori, de scultori e de-*

gli architetti, del *Cav. Feder.* ZUCCHERI, *in due libri*; Torino, 1607, in-4°. Cet ouvrage se trouve aussi dans le sixième volume de la *Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura e architettura*; Roma, 1754, 7 vol. in-4°. — *Avvertimenti e regole sopra l'architettura civile e militare, la pittura, scultura e prospettiva*, da *Pier' Antonio* BARCA; Milano, 1620, in-fol. — *Trattato della pittura, fatto a commune beneficio de' virtuosi*, da *Fra. Dom. Francesco* BISAGNO, cavaliere di Malta; Venezia, 1642, in-8°. — *La Prima parte della luce del dipingere*, de *Crisp.* DEL PASSO; Amsterdam, 1643, in-fol. — *Trattato della pittura*, di Lionardo DA VINCI, *dato in luce con la vita dell' istesso autore, scritta* da *Raff.* DU FRESNE; Parigi, 1651, et Naples, 1733, in-fol., avec des gravures d'après des dessins faits par Le Poussin. Il en a paru une nouvelle édition à Florence, 1792, in-4°., augmentée de la vie de l'auteur, par *Franç.* FONTANI. Il en existe une traduction franç. par *Rol. Fréart* DE CHAMBRAY; Paris, 1651, in-fol.; 1716, 1724, in-8°., et une traduction anglaise; Londres, 1721, in-8°. — *Trattato della pittura e scultura, uso ed abuso loro, composto da un teologo* (c'est le Père OTTONELLI), *e da un pittore* (Pietro DI CORTONA), *in cui si risolvono molti casi di coscienza intorno al fare e tenere le immagine sacre et profane; si riferiscono molte historie antiche e moderne, si considerano alcune cose d'alcuni pittori morti e famosi del nostro tempo, e si notano certi avvisi e certi particolarità circa l'operare secondo l'osservazioni fatte in alcune opere*, di *Valent.* LUOMI; Firenza, 1652, in-4°. — *Il Microscomo della pittura*, di *Franç. Scanelli* DA FORLI; Cesena, 1657, in-4°. — *Carta del navigar pittoresco, dial. in quarta rima, in dialetto Venez.*, da *Marco* BOSCHINI; Venezia, 1660, in-8°. — *Le Minere della pittura*, di M. BOSCHINI; Venezia, 1664, in-4°. — Dans le *Prodromo alle arte maestra*, de *Franç.* LANA, Brescia, 1670, in-fol., l'auteur traite aussi de l'invention du dessin, du coloris et des différens genres de peinture. — *Riflessioni sopra la pittura di Nicolao* POUSSIN, se trouve inséré dans les *Vite de pittori, de scultori ed architetti moderni*, par BELLORI; Roma, 1672, in-4°. — *Il Vocabolario toscano dell arte del disegno, co' propri termini e voci non solo della pittura, scultura e d'architettura ma ancora di altre arti, e che hanno per fondamento il disegno*, di *Fill.* BALDINUCCI; Firenza, 1681, in-4°. *Ant. Mar.* BISCIONI en a donné une nouvelle édition à Florence, 1730, in-4°. Baldinucci est encore auteur de la *Lettera nella quale si risponde ed alcuni quesiti in materie di pittura e scultura*; Roma, 1681, in-4°., et de *La Veglia, dialogo, di Sincero Vero* (qui est Philippe Baldinucci), *in cui si disputano, e scogliono varie difficultà pittoriche*; Lucca, 1684, in-8°., et dans la *Raccolta di alcuni opuscoli*, da *Fil.* BALDINUCCI; Fir., 1765, in-4°. — BELLORI, *della Pittura antica*; Venez. 1697. — *La Pittura in Parnasso*, da *Giovanni Maria* CIOCCHI, pittore; Firenza, 1725, in-4°. — *La Teorica della pittura, ovvero trattato delle materie più necessarie per apprendere con fondamento quest' arte*, composto da *Ant.* FRANCHI, pittore Lucchese, Lucca, 1739, in-8°. — *Sfogamenti d'ingegno sopra la pittura e la scultura*, da *P. Franç.* MINOZZI; Venezia, 1739, in-12. — *Dialoghi sopra le arti del disegno*, par BOTTARI; Lucca, 1754, in-8°. — *Avvertimenti di Giamp.* Cavazzoni ZANOTTI, *per lo incaminamento di un Giovane alla pittura*; Bal. 1756, in-8°. — *Dissertazione sopra l'arte*

della pittura dell' Abbate Giovanni Andrea LAZZARINI, se trouve à la page 97 et suiv. du second volume de la *Nuova Raccolta d'opusculi scientif. et filol.*, réimprimé à Pesaro, 1763, in-4°., et dans le *Catalogo delle pitture nelle chiese di Pesaro;* Pes. 1783, in-8°. — *Saggio sopra la pittura*, par le comte ALGAROTTI; Livorno, 1763, in-8°. Il en existe une traduction française par PINGERON; Paris, 1769, in-12. — L'*Idea del profetto pittore del servire di regola nel giudizio, che si deve formare intorno all' opere de' pittori, accresciuta della maniera di dipingere sopra le porcellane, smalto, vetro, metalli e pietre;* Venezia, 1771, in-4°. — *Dell' arte di vedere nelle belli arti del disegno, secondo li principj* di SULZER et di MENGS; Venezia, 1781, in-8°. — Les *Œuvres* de MENGS. — On lira encore avec plaisir, sur ce sujet, un poëme intitulé: *dell Arte Pittorica*, en huit chants, par le comte *Ad.* CHIUSOLE; Venezia, 1768, in-8°., réduit en quatre chants sous le titre de: *Precetti della pittura;* Vic. 1781, in-8°. — *Vicenzo* REQUENO, *Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci e Romani pittori;* Rom. 1786: la seconde édition a paru en 2 vol. Parm. 1787. — *Storia della pittura e della scultura dai tempi antichi*, tom 1: cet ouvrage, écrit en italien et en anglais, porte aussi le titre suivant: *The History of painting and sculptures;* Calcutta, 1788, in-4°. L'auteur s'appelle *Thom.* HICKEY.

Parmi les ouvrages écrits en langue espagnole, sur la théorie de la peinture, nous citerons ceux qui suivent: *Arte dei pintura, symmetria y perspectiva*, por *Phil.* NUNNEZ; en Lisboa, 1615, in-4°. — *Memorial informatorio*, por los PINTORES; Madrid, 1629, in-4°. — *Dial. de la pintura, su Defensa, origen, essencia, definicion, modos y differencias;* por *Vinc.* CARDUCHO, Firent., en Madrid, 1633 et 1637, in-4°. — *Trattado de la pintura, su antiguedad y grandezas*, por *Franc.* PACHECO: Sevil. 1649, in-4°. — *El Museo pintorico, y escala optica*, por *Ant. Palamino* VELASCO; en Madrid, 1715 - 1724, 3 vol. in-fol. — Sous le titre de *La Pittura*, Diego Ant. REGON DE SILVA a fait imprimer en 1788, à Ségovie, un poëme in-8°. en trois chants, dont la peinture est le sujet.

Les ouvrages des auteurs français sont les suivans: *Idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l'art et par des exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faits sur les plus célèbres tableaux des anciens peintres, mis en parallèle avec quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes. Léon. da Vinci, Raphaël, Jules Romain et Le Poussin*, par *Roland* FREART, sieur de Chambray; au Mans, 1662, in-4°.; Paris, 1672, in-8°. — Le *Peintre converti aux règles précises et universelles de son art, avec un raisonnement au sujet des tableaux*, par *Abr.* BOSSE; Paris, 1667, in-4°. — *Des Principes de l'architecture, de la peinture, de la sculpture et des autres arts qui en dépendent, avec un Dictionnaire propre à chacun de ces arts*, par *André* FELIBIEN; Paris, 1669, 1697, in-4°. — *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667;* Paris, 1669, in-4°.; Amst. 1706, in-12, et dans le cinquième volume des *Entretiens sur les vies des peintres*, par le même, Trév., 1725, in-12. — *Traité de la pratique de la peinture*, par *Philippe* DE LA HIRE, dans l'*Histoire de l'Académie des Sciences de Paris*, 1666-1669, vol. IX, pag. 635 et suiv. — L'*Académie de la Peinture, nouvellement mise au jour*

pour instruire la jeunesse à bien peindre en huile et en miniature, par La Fontaine; Paris, 1679, in-12. — *Conférences de l'Académie, avec les Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et de la sculpture, avec plusieurs Discours académiques*, par *Henry* Testelin; Paris, 1696, in-fol.— *Livre de secrets pour faire la peinture;* Paris, 1682, in-12.— *Cours de peinture par principes*, par M. *Roger* de Piles; Paris, 1708, 1720, in-12. Cet ouvrage forme le second volume de ses *Œuvres diverses;* Amsterdam, 1766, in-12. — *Elémens de la peinture-pratique*, par le même; Paris, 1684, in-12; 1708, in-12. *Chr. Ant.* Jombert en a donné une édition augmentée, 1766, in-8°.; cet ouvrage forme le 3e volume de ses *Œuvres diverses;* Amst. 1766, in-12. — Plusieurs auteurs, entr'autres M. de Murr, dans sa *Bibliothèque de peinture*, à la page 151, ont attribué cet ouvrage à *Jean-Baptiste* Corneille, qui n'est l'auteur que des gravures qui se trouvent dans cet ouvrage. — *Traité sur la peinture, pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, par *Bernard* Dupui du Grez; Toulouse, 1699, in-4°. — *Réflexions sur la poésie et sur la peinture*, par l'abbé *Jean-Baptiste* Dubos; Paris, 1719, 2 vol. in-12. Il en a paru des éditions augmentées en 1733 et 1740, 3 vol in-12. —*Discours prononcés dans les Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, par *Antoine* Coypel; Paris, 1721, in-4°.— *Dialogues sur la peinture*, par Fénélon; ils sont joints à la vie de Mignard, par l'abbé Monville; Amst. 1731, in-12. — Dans le *Choix des Mercures*, t. II, p. 167, on trouve une *Lettre sur la peinture*, par M. Brossard de Mantenei. — *Observations sur la peinture;* Lond. 1730, in-8°. — *Réflexions sur la peinture*, par M. de La Font de Saint-Yenne, 1746, in-12. — *Lettres sur la peinture, à un Amateur*, par *Louis-Guillaume Baillet* de Saint-Julien; Genève, 1750, in-12. — *Essai sur la peinture, sculpture et architecture*, par *Louis* de Bachaumont; Paris, 1751, in-12; 1752, in-8°. — *Jaq.* Guatier, *Observations sur l'Hist. naturelle, sur la Physique et sur la peinture;* Paris, 1752, 6 vol. — *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes*, par le même; Paris, 1753, 2 vol. in-12. Dans le *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, par Cochin; Paris, 1757, in-12, on trouve à la page 121, un *Mémoire sur la peinture*, qui, précédemment, avoit déjà paru dans le *Mercure de France*. — *Discours sur la peinture et sur l'architecture*, par M. du Perron; Paris, 1758, in-8°. — *Réflexions sur les différentes parties de la peinture*, se trouve avec l'*Art de peindre*, de Watelet; Paris. 1760, in 4°.; 1761, in-12. — Dans l'*Amateur*, ou *Nouvelles Pièces et Dissertations pour servir aux progrès du goût et des beaux-arts*, Paris, 1762, in-8°., on trouve des *Réflexions sur le coloris.* — *Traité de la peinture, suivi d'un Essai sur la sculpture, pour servir d'introduction à une Histoire universelle relative à ces beaux arts*, par *André* Bardon; Paris, 1765, 2 vol. in-12. — *Observations raisonnées sur l'art de la peinture, appliquées à la galerie de Düsseldorf*, par Fredon de la Bretonnière; Dusseldorf, 1776, in-8°. — *Principes abrégés de peinture*, par M. Dutems; Tours, 1779, in-8°. — *Traité des principes et des règles de la peinture*, par M. Liotard; Genève, 1781, in-8°. — *Réflexions sur la peinture et la gravure*, par *C. F.* Joullain, 1785, in-12.; l'auteur de cet ouvrage parle surtout du commerce des tableaux. —

On trouve encore différens *Mémoires* sur cette matière, dans la *Bibliothèq. des Artistes et des Amateurs*, par l'abbé *Jean* Raymond de Petity, 1766, 3 vol. in-4°. — Plusieurs poëmes didactiques français ont pour objet la peinture; tels sont: *La Peinture*, poëme; 1755, in-12. — *L'Art de peindre*, par Watelet; Paris, 1760, in-4°.; Amst. 1761, in-12.— *La Peinture*, poëme couronné aux jeux floraux en 1767, par M. Mich. d'Avignon; Lyon, in-12. — *La Peinture*, poëme en trois chants, par le Mierre; Paris, 1770, in-4°.; Amst. 1770, in-12. — On pourra consulter encore le *Grand Livre des Peintres ou l'Art de la Peinture, considéré dans toutes ses parties et démontré par principes*, *avec des Réflexions sur les ouvrages de quelques bons maîtres et sur les défauts qui s'y trouvent*, par *Gérard* de Lairesse; Paris, 1787, 2 vol. in-8°.

Parmi les ouvrages en langue anglaise sur cette matière, nous citerons: *A Proper treatise, wherein is briefly set forth the art of Limning;* Lond. 1625, in-4°. — *Ars pictoria: or an academy treating of drawing, painting, limning and etching. To which are added Thirty copper plates, expressing the choicest, neatest and most exact grounds and rules of symmetry, collected out of the most eminent Italian, German and Netherland Authors*, by *Alex.* Brown; Lond. 1660, in-8°.; 1669 et 1675, petit in-folio.— *Introduction to the general art of drawing and limning;* Lond. 1674, in-4°.—*Painting illustrated in three dialogues containing some choice observations upon the art, together with the lives of the most eminent painters, from Cimabue to the time of Raphael and Michel-Angelo, whit an explication of the difficult terms;* Lond. 1685, in-4°.; 1719, in-4°.; 1785, in-4°.: l'auteur est *Will.* Aglionby, et les biographies des peintres sont rédigées d'après Vasari. — *Polygraphice, or the art of drawing, engraving, etching, limning, painting, washing*, by Salmon; Lond. 1678, 2 vol. in-8°.; 1701, 2 vol. in-8°. — *The Art of painting of the best italian, french and German masters;* Lond. 1692, in-fol. — *Art of painting in oil, method of colouring*, by J. Smith; London, 1753, in-12.— *Art of painting after the italian manner*, by M. Elsum; London, 1704, in-8°. — *Essay on the theory of painting*, by Richardson; London, 1719, in-8°. Cet ouvrage forme le premier volume du *Traité de la Peinture*, du même auteur, traduit en français par *A.* Rutgers; Amst. 1728, in-8°., 4 parties en 3 vol.— *The Art of drawing and painting in water-colours*, by *J.* Smith; London, 1730, 1732, 1757 et 1779, in-12. — *Essay upon poetry and painting, with relation to the sacred and profane history*, by *Charles* La Motte; London, 1730, in-12. — *The principles of painting;* London, 1744, in-8°.— *Polymetis, or an enquiry, concerning the agreement between the works of the roman poets and the remains of the ancient artists;* by *John* Spence; London, 1747, 1755 et 1774, in-fol. Tindal en a donné un abrégé; Lond. 1765, in-8°.; 1786, in-8°. — *Plan of an academy of painting, sculpture, etc.;* London, 1755, in-4°.— *Practise of painting and perspective, in which is contained the art of painting in oil, with the method of colouring, first painting or dead colour, second paint., third or last painting, paint. Backgrounds, copying, drapery, and landscape painting*, by *Th.* Bardwell; London, 1756, 1773 et 1782, in-4°. —*Enquiry into the beauties of painting and into the merit of the most*

celebrated painters ancient and modern, by *Dan.* WEBB ; London, 1777, in-8°. — *A Letter on poetry, painting and sculpture*, by KING ; London, 1768, in-12. — *Seven Discourses delivered in the royal Academy*, by the pesident (*Jos.* REYNOLDS); Londt, 1778, in-8°. Il en existe une trad. française à Paris en 1787, 2 vol. in-12. Il a paru depuis encore plusieurs autres Discours de Reynolds. — *Sketches on the art of painting*, by *Talbot* DILLON, 1782, in-8°. — *The Artists repository and drawing magazine, exhibiting the principles of the polite arts in their various branches;* London, 1784, in-4°. On trouvera encore des détails sur la peinture dans le *Handmaid to the Arts*, by M. DOSSIE ; London, 1764, 2 vol. in-8°, ainsi que dans le *School of arts ;* London, 1785, in-8°. — Parmi les poëmes sur la peinture, nous rappellerons : *Poetical epistle to an eminent painter*, 1778, in-4°., l'auteur est M. HAYLEY ; et *The beauties of painting*, by *Pollingr.* ROBINSON, 1783, in-4°.

En langue hollandaise : *Inleyding tot de hooghe school der schilderkonst door Sam.* VAN HOOGSTRAETEN;Middleb.,1641, in-4°., Roterd., 1678, in-4°. — *Willh* GŒRE, *Natuurlyk en schilderkonstig ontwerp der Menschenkunde : leerende niet alleen de Kennis van de Gestalte, Proportie, Schoonheyd, Musklen, Bewegingen, Actien, Passien en Welstand des menschenbeelden, tot de Teykenkunde, Schilderkunde, Beldhouwery, Botseer en Giet-Oeffening toe passen ; maar ook hoe sich een mensch na deselve Regelen, in allerhand Doeningh van Gaan, Staan, Loopen, Torssen, Dragen, Arbeyden, Spreken en andere gebeerden bevallig en verstandelijk aanstellen zal ;* Amsterdam, 1682, in-8°. avec de belles gravures. — *Der leermeester der schilderkonst, eertyds in rym gestelt door Karel van Mender, weder aan't licht gegeeven en ontrymi'd door* WIBRANDUS DE GEEST, Schilder, Leawarden, 1712, in-8°.

Parmi les ouvrages sur la peinture, écrits en allemand, nous citerons : *Le livre curieux des arts, à l'usage des peintres, sculpteurs et orfèvres*, par *Henri* VOGTHEREN ; Strasbourg, 1543, in-4°. — *Le manuel des arts de Sébald* BEHAM, *propre à apprendre à peindre et à dessiner d'après les véritables proportions et divisions du cercle, à l'usage des peintres et des artistes ;* Francfort, 1605, in-4°. avec cinquante-sept gravures en bois — *L'academia tedesca della architettura, sculptura e pittura ;* Nuremberg, 1675, 1679, 2 v. in-fol. — *Le vrai chemin à suivre pour apprendre à peindre;* par *Guillaume* STETTLER ; Berne, 1679, in-12. — *Le peintre curieux ;* Dresde, 1679, in-8°. avec gravures. — *Le peintre instruit, habile, galant et édifiant*, par *J.* DAUW ; Copenhague, 1721, in-8°. édition augmentée par Charles Bertrand, ibid., 1755, 8°. — *Principes de la peinture et du dessin*, par *Joseph* WIDTMAISSER ; Vienne, 1751, in-4°. — *Le peintre instituteur, montrant aux amateurs comment il faut s'y prendre pour apprendre à peindre en huile, en pastel, en fresque, etc.*, par *Jean-Melchior* CROECKER ; Jena, 1778, in-8°. — *Idées sur l'imitation des monumens grecs en peinture et sculpture;* Dresde, 1754 et 1756. — *Epître au sujet de l'ouvrage précédent;* Dresd., 1755, in-4°. — Eclaircissemens sur l'ouvrage intitulé : *Idées sur l'imitation des monumens grecs ;* ibid., 1756, in-4°. par *Jean* WINCKELMANN. — *La manière d'apprendre à peindre, ouvrage dans lequel on montre l'excellence et l'utilité de cet art, l'usage qu'on doit en faire, et comment on doit s'y perfectionner, etc. ;* Léipsick, 1756, in-8°.

— *Réflexions sur la peinture*, par *Chrétien-Louis* de HAGEDORN; Léipsick, 1762, 2 vol. in-8°. Cet ouvrage a été traduit par HUBER; Léipsick, 1775, in-8°. — *Du Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, par *G. E.* LESSING; Berlin, 1766. M. *Charles* VANDERBOURG en a donné une traduction française; Paris chez Renouard, 1802, in-8°. — *Dissertations sur la théorie de la peinture et du dessin, où on établit les vrais principes propres pour former le goût dans les arts;* Francfort et Léipsick, 1769, in-8°. — *Sur la nature et l'art dans les tableaux, la sculpture, l'architecture et la gravure;* Léipsick, 1770, 2 vol. in-8°., par *Christophe* de SCHEYB. — Le même auteur a encore publié un autre ouvrage sur ce sujet; il est intitulé: *Orestrio, sur les arts du dessin, avec un appendix sur la manière de faire des empreintes en soufre, plâtre et verre, et graver en pierres dures, etc.;* Vienne, 1764, 2 vol. in-8°. — *Instruction sur l'étude de la peinture*, par *Antoine* TISCHBEIN; Hambourg, 1771, in-8°. — *Différence entre la peinture en tant qu'elle appartient aux beaux-arts, et la peinture comme métier, prouvée d'une manière pratique*, par *E. L. D.* HUCH; Halle, 1773, in-8°. — *L'étude du dessin et de la peinture, à l'usage des commençans, suivi d'une liste des plus célèbres peintres, sculpteurs et architectes, ainsi que des académies et écoles*, par *Chrétien-Louis* REINHOLD; Goetingue, 1773, in-8°. avec quarante-cinq gravures. — *Système des arts du dessin, suivi d'une introduction à l'étude des antiques, hiéroglyphes et attributs allégoriques modernes*, par le même; Munster, 1784, in-8°. avec 40 gravures. — On peut regarder comme une suite et supplément de cet ouvrage l'*Ecole de dessin et de la peinture;* Munster, 1786, in-8°. avec quarante-cinq gravures: et l'*Académie des beaux-arts, etc.*, avec quatorze gravures; Munster, 1788, in-8°., l'un et l'autre par le même auteur. — *Principes de la peinture*. par JUNKER; Zurich, 1775, in-8°. — *Académie des arts du dessin*, par *Chrétien-Frédéric* PRANGEN; Halle, 1778, 2 vol. in-8°. — *Leçons sur les arts du dessin, destinés aux élèves des académies des arts*, par *H. A.* MERTENS; Léipsick, 1783, in-8°. — *Instruction sur la théorie et la pratique du dessin et de la peinture, pour les commençans de cet art;* Altona, 1788, in-8°. avec des gravures. — *Bibliothèque des arts, destinée aux peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs, en forme de lettres*, par *C.* LANG; Erlangue, 1789. — Le même auteur a donné une suite de cet ouvrage sous le titre de *Lettres à l'usage des peintres, dessinateurs, etc.;* Francf., 1791 et 1792, 2 vol. in-8°. — *Magasin pour les arts du dessin;* Munich, 1791, in-8°. — *Théorie de la peinture, ou instruction sur la peinture d'histoire, à l'usage des commençans*. par *Christophe* FESEL; Wurtzbourg, 1792, in-8°.

Parmi les ouvrages latins qui traitent de différens objets relatifs à la peinture, nous citerons *Martin* FRISIUS, *De erroribus pictorum;* Hafniæ, 1703, in-4°. — MULLER, *De pictura, dissertatio juridica;* Jen. 1712, in-4°. — BRUNQUELL, *De pictura honesta ac utili;* Jen. 1733, in-4°. — *C. F.* VOIT A BERG, *De pictura famosa;* Jen., 1703, in-4°. — FICHTNER, *De eo quod justum est circa picturam;* ALTORF, in-4°. — *Theophil.* BOERNER, *Super privilegiis pictorum;* Lipsiæ, 1751, in-8°. — *Franc. Ant.* DURR, *De probatione per picturas in sacris;* Moguntiæ, 1779, 4°. — *Joannes Ludov.* KLUBER, *De pictura contumeliosa;* Erlang., 1787, in-4°.

Parmi les traités sur cette matière

écrits en italien, nous citerons *Trattato della nobiltà della pittura composto ad instanza della Venerab. Comp. di S. Luca, et della nob. acad. de' pittori di Roma*, da *Rom.* ALBERTI; Roma, 1585, in-4°., Pavia, 1604, in-4°. — La seconde des *Lezioni di M. Ben.* VARCHI, Fir., 1549 et 1590, in-4°., est intitulée: *Qual sia più nobili la pittura e la scultura.* — *Gli onori della pittura, e della scultura, discorso di Gianb.* BELLORI; Lucca, 1677, in-4°. — *Pregi della pittura*, di *Dom.* PALLETTA; Roma, 1688, in-8°. — *La pittura in giudizio, ovvero il Bene delle oneste pitture, ed il Male delle oscene*, di *C. Gregor.* ROSIGNOLI; Venezia, 1696, in-12; Bol., 1697, in-12. — *Le tre belle arti in lega con l'armi per difesa della religione*, Oraz. di *Venc.* LUCCHESINI; Rom., 1716, in-8°. — *Oraz. in lode della pittura, scultura ed architettura*, da *Nicolao* FONTINGUERI, ce traité se trouve au second volume des *Prose degli arcadi*; Roma, 1718, in-8°. — *Orazione della pittura, scultura ed architettura, giovano per l'acquiste delle scienze*, da *Vinc.* SANTINI, se trouve dans le troisième volume de ce même ouvrage. — *Orazione in lode della pittura, scultura ed architettura*, da *Giambatista Alessandro* MORESCHI; Bologna, 1781, in-8°. — *Esame ragionato sopra la nobiltà della pittura e della scultura*, per *Nicolao* PASSERI, di Faenza; Napoli, 1783, in-8°.

En langue espagnole: *Discorsos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos*, por *Juan* de BUTRON; Madrid, 1626, in-4°. — *Por el arte de la pintura*, par *D. Juan* XAUREGUI; Madrid, 1633, in-4°.

Ouvrages écrits en français: *Eloge de la peinture*, par *Philippe* ANGÈLE, Paris, 1642, in-12. — *Ichnographie, ou discours sur les quatre arts d'agriculture, peinture, sculpture et gravure, avec des notes historiques, cosmographiques, chronologiques, généalogiques et monogrammes, chiffres, lettres initiales, logogriphes*, par M. HÉBERT; Paris, 1767, in-12., 5 vol.

En anglais: *A parallel between Poetry and Painting*, by DRYDEN; London, 1695, in-4°. Ce traité sert de préface à sa traduction de Dufresnoy.

En allemand: *Réponse à la question suivante: la peinture exerce-t-elle une influence sur l'état;* Hamb. 1763. — *Conseils aux jeunes artistes de s'appliquer à la lecture*, par *H.* de SONNENFELS: Vienne, 1768, in-8°. — *Si la peinture produit un plus grand effet que la musique*, dialogue, par HERDER, se trouve dans ses œuvres diverses; Gotha, 1785, in-8°.

Les principaux lexiques et dictionnaires sur la peinture sont: *Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture, où l'on trouve les principaux termes de ces deux arts, avec leur explication, la vie abrégée des grands peintres et des architectes célèbres, et une description succinte des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture, soit antiques, soit modernes*, par l'abbé MARSY; Paris, 1746, 2 vol. in-8°. — *Dictionnaire portatif des beaux arts*, par LACOMBE; Paris, 1766, in-8°. — *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un traité pratique des différentes manières de peindre*, par *D. Ant. Joseph* PERNETTY; Paris, 1757, in-8°. — *Dictionnaire iconologique, ou introduction à la connoissance des peintures, sculptures, estampes*, par M. PREZEL; Gotha, 1758, in-8°. — *Dizzionario portatile delle belle arti, che contiene quanto è di più remarchevole nella pittura, scultura, intaglio, etc. colla vita de' più celebri professori delle medesime*

arte; Venezia, 1758, in-8°. — *Nouveau dictionnaire des peintres, pour acquérir une connoissance exacte des bons tableaux anciens et modernes, avec un appendix de quelques monogrammes,* par *Louis* de WINCKELMANN; Augsbourg, 1796, in-8°. (en allemand.) — *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure,* par WATELET et LEVESQUE; Paris, 1792, 5 vol. in-8°. — *Théorie genérale des beaux arts, rédigée par ordre alphabétique,* par *Jean-Georges* SULZER; Léipsick, 1793, 4 vol. in-8°. (en allemand.)

Sur la conservation des tableaux on pourra consulter : *Recueil des mémoires et diverses expériences, faites au sujet de la conservation des tableaux, avec un discours sur l'incorruptible,* par *G.* DAGLY; Berlin, 1706, in-8°.

Quant à l'origine, l'ancienneté, l'éclat et l'histoire de la peinture chez différens peuples, nous citerons : *Joa. Nicolai* FUNCII, diss. *De picturæ usu et origine,* se trouve avec ses *Dissertationes academicæ;* Lemgo, 1746, in-8°. à la pag. 470 et suiv. — *Lettere dell' origine, uso ed abuso della pittura,* dans les *Lettere scelte* del abbate *Pietro* CHIARI; Venezia, 1750, in-8°. à la page 172. — *De l'ancienneté de la peinture* par FRAGUIER, se trouve au premier volume des *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres.* — *Sur l'origine et l'histoire de l'art,* par STUDEMUND; Jena, 1767, in-8°.

Sur l'histoire de la peinture en général on consultera : *Histoire des arts qui ont rapport au dessin, divisée en trois livres, où il est traité de son origine, de son progrès, de sa chute et de son rétablissement,* par MONIER; Paris, 1705, in-8°. — *The perfect painter, or a history on the origin, Progress, and improvement of Painting,* 1730, in-12. — *Introductio ad historiam artis delineatoriæ,* par *Pierre* CINER, se trouve dans ses *Dissertationes litterariæ;* Florence, 1742, in-8°. à la pag. 333 et suiv. — *Essai d'une histoire des arts du dessin,* par *Antoine Frédéric* BUSCHING; Hambourg, 1761, in-8°. — *Della patria degli arti del disegno del Gherardo* d'ARCO; Cremona, 1785, in-8°. — *Anecdotes des beaux-arts, contenant tout ce que la peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture et la vie des artistes offrent de plus curieux et de plus piquant chez tous les peuples du monde, depuis l'origine de ces différens arts jusqu'à nos jours;* Paris, 1776, in-8°. 3 vol. — *Domenico* MANNI, *del vero Pittore Luca et del tempo del suo fiorire;* Florence, 1764, in-4°. — *Dell' errore che persiste di attribuirsi le pitture al S. Evang.,* par le même; Florence, 1766, in-4°.

Sur l'état de la peinture chez les Grecs et les Romains, on pourra consulter : *De l'amour des beaux-arts et de l'extrême considération que les Grecs avoient pour ceux qui les cultivoient avec succès,* par CAYLUS, etc.; se trouve au volume XXI des *Mémoires de l'Académie des belles-lettres,* pag. 174. — *Histoire de la peinture ancienne, extraite de l'histoire naturelle de Pline, avec le texte latin, corrigé sur les manuscrits de Vossius et sur la première édition de Venise, et traduite en français par David* DURAND, *avec des remarques;* Londres, 1725, in-fol. On peut regarder comme une suite de cet ouvrage, les mémoires du comte de Caylus, *sur les tableaux de Polygnote, sur quelques passages de Pline, qui concernent les arts, sur les tableaux de Cébès et de Philostrate, sur le tableau de Vénus* par Apelles; dans les dix-neuvième, vingt-septième, vingt-neuvième et trentième volumes des *Mémoires de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lett.* — La troisième et quatrième partie de l'ou-

vrage intitulé *Gallus Romæ hospes*, par *Louis* Mont Josieu ; Romæ, 1585, in-4°., et qui se trouve dans le neuvième volume du *Trésor de* Gronovius, traite : *De pictura et sculptura antiquorum*. — *De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'antiquité* ; Par., 1660, in-4°. — *Des peintres anciens et de leurs manières*, dans le tome x des *Nouveaux choix des Mercures*. — *Joann.* Fonseca, *De pictura veterum*. — *Della pittura antica*, da *G. B.* Bellori ; Venezia, 1697, in-4°. — *Treatise on ancient painting, containing observations on the rise, progress, decline of that art amongst the grnees and romans, the high opinion, which the great men of antiquity had of it, its connexion with poetry and philosophy, and the use that may be made of it in education : to which are added some remarks on the particular genius, character and talents of Raphael, Michel-Angelo, Nicolas Poussin and other celebrated modern masters, and the commendable use they most of the exquisite remains of antiquity in painting and sculpture ; the whole illustrated and adorned with fifty pieces of ancient painting, discovered in the ruins of old Rome, accurately engraved from drawings of Camillo* Paderni, *a Roman, by George* Turnbull ; London, 1740, in-fol. — *An inquiry into the causes of the extraordinary excellency of ancient Greece in the arts* ; London, 1767, in-8°. — Dans l'*Archæologia litteraria* d'Ernesti, dans celle de Martini, dans celle de Siebenkees (*V.* Archæologie), on trouve des chapitres sur la peinture chez les anciens. — *Sur la peinture des anciens*, par Falconet, dans le sixième volume de ses *Œuvres* ; Lausanne, 1781. — *Recherches sur l'origine, l'esprit et les progrès des arts de la Grèce, sur leur connexion avec les arts et la religion des anciens peuples de l'Inde, de la Perse, du reste de l'Asie, de l'Europe et de l'Ægypte* ; Londres, 1785, in-4°. — *Sur la peinture des anciens, servant de supplément à l'histoire de l'art*, par *A.* Riem ; Berlin, 1787, in-4°. — *Observations on the art of painting among the ancients*, by Cooper, se trouve dans le troisième volume des *Memoirs of the litterary and philosophical society of Manchester* ; 1790, in-8°.

Quant aux ouvrages qui traitent de différentes parties de l'art, il faut les chercher sous les articles qui en traitent, comme aux mots Apprêt, Fresque, Mosaïque, Histoire naturelle, Fleurs, Fruits, Email, Paysages, Histoire, Huile, Encaustique, Académie, Genre, etc. etc. etc.

Ouvrages qui traitent en général de la vie des peintres de tous les temps et de tous les pays : *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, par *André* Felibien ; Paris, 1696, 5 vol. in-4°. ; Lond., 1705, 4 vol. in-8°. ; à la Haye, 1736, 6 vol. in-12. — La seconde partie du premier volume de l'*Academie tedesca della architettura, scultura e pittura*, de Sandrart ; Nuremberg, 1675, in-fol. — *Noms des peintres les plus célèbres anciens et modernes* ; Paris, 1679, in-12. — *Abrégé de la vie des peintres avec des Réflexions sur leurs ouvrages*, par *Roger* de Piles ; Paris, 1747, in-12. — *Abecedario pittorico, o sia serie degli uomini i piu illustri in pittura, scultura ed architettura*, da *F. Pellegr. Ant.* Orlandi ; Bologna, 1704, in-4°. Nouvelle édition, corrigée et considérablement augmentée par le *P.* Guarienti ; Venezia, 1761, in-4°. — *Account of the most eminent painters, both ancient and modern, continued down to the present times, according*

to the order of their succession, by *Richard* GRAHAM ; London, 1716, in-8°. — *Table historique et chronologique des plus fameux peintres anciens et modernes*, par *Antoine Frédéric* HARMS ; à Brunswick, 1742, in-fol. — *Dictionnaire général des artistes*, par FUESSLI ; Zuric, 1767, in-4°. — *Extraits des différens ouvrages publiés sur la vie des peintres*, par M. PAPILLON DE LA FERTÉ ; Paris, 1776, in-12. — *Pet.* OPMERII *opus chronogr. orbis universi a mundi exordio usque ad annum* 1611, Antverp., 1611, in-fol. et Col. 1625, et d'autres ouvrages de ce genre, contiennent beaucoup de détails sur l'histoire de la peinture, des peintres, etc.

Ouvrages sur les peintres anciens : *Lettera di M. Giovbat. di M.* MARCELLO ADRIANI *nellaquale brevemente si racconta i nomi e l' opere de' più eccellenti artefici antichi in pittura, in bronzo ed in marmo*. Cette lettre se trouve en tête du troisième volume des *Vite de pittori* de VASARI. — *Vite de' pittori antichi, scritte ed illustrate da Carlo* DATI ; Firenze, 1667, in-4°. — *Lezione detta nella academia della Crusca intorno a' pittori greci e latini*, da *Filippo* BALDINUCCI : Firenze, 1692, in-4°. Dans la deuxième édition de l'ouvrage de Junius *de pictura veterum* ; Roterd., 1694, il y a un catalogue étendu des anciens peintres et artistes de l'antiquité.

Sur les peintres modernes en général, on trouvera des détails dans l'*Académie des sciences et des arts, contenant les vies et les éloges des hommes illustres*, par J. BULLART ; Bruxelles, 1695, in-fol. — *Le vite de' pittori, de' scultori e degli architetti moderni, con loro ritratti al naturale*, da *Giovanni Pietro* BELLORI ; Roma, 1672, in-4°. ; *Accresciuta colla vita e ritratto del Car. Luc.* GIARDANO ; Roma, 1728, in-4°. — *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, da *Lione* PASCOLI ; Roma, 1730-1736, 2 vol. in-4°. Les noms des peintres non italiens sont très-estropiés dans cet ouvrage. — *The portraits of the most eminent painters and other famous artists, that have flourished in Europe, curiously engraved on above one hundred copper-plates, by J. Bouttats, Peter de Jode, William Hollar, P. Pontius, J. Vorstermann, C. Waumans from original paintings of Anth. Van Dyck, Cornelius Jansens, Guido Reni, David Teniers and other celebrated masters, with an account of their lives, caracters and most considerable works ; to which is now added an historical and chronological series of all the most eminent painters, for near five hundert years, chiefly collected from a manuscript of the late famous father* RESTA ; London, 1739, in-4°. — *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les dessins et les tableaux des grands maîtres*, par *M. Antoine Joseph* DEZALLIER D'ARGENSVILLE ; Paris, 1745 et suiv. 3 vol. in-8°. — Nouvelle édition, augmentée de la vie de plusieurs peintres ; Paris, 1762, 4 vol. in-8°. — *The gentleman and connoiss. dictionary of painters, containing a complete collection and account of the most distinguished artists, who have flourished in the art of painting in Europe from 1250 to 1767, to which are added a catalogue of the disciples of the most famous masters. And a catalogue of those painters, who imitated the works of the most eminent masters so exactly as to have their copies frequently mistaken, for originals*, by PILKINGTON ; London, 1767, in-4°. — *Dictionnaire des artistes*, par M. l'abbé *Louis*

Abel FONTENAY; Paris, 1776, 2 vol. in-8°. — *Biographical memoirs of extraordinary painters, exhibiting not only sketches of their principal works and professional characters, but a variety of romantic adventures, and original anecdotes;* London, 1780, in-12. — *Abrégé de la vie des peintres, dont les tableaux composent la galerie électorale de Dresde;* Dresde, 1782, in-8°. — *Manuale de' pittori*, per il anno 1792; Firenze, in-8°.

On trouvera à l'article ECOLES les ouvrages sur la vie et les ouvrages des peintres qui leur appartiennent.

PÉLERIN; selon Boldetti, les pélerins des premiers temps portoient, à leur retour de Jérusalem, une branche de palmier. Au midi de la montagne de Sion, étoit un cimetière uniquement destiné à inhumer tous ceux qui mouroient en pélerinage. L'impératrice sainte Héléne y fit par la suite construire une espèce d'octogone voûté, assez vaste, et percé de sept ouvertures ou portes, par lesquelles on entroit, pour déposer les restes des pélerins morts. Il n'en reste plus de vestiges. Quant au costume moderne des pélerins, *V*. BOURDON et ESCARCELLE.

PELTA. Les auteurs grecs et latins donnent ce nom à un bouclier particulier aux amazones et au bouclier thrace; mais ce dernier différoit de l'autre, en ce qu'il avoit deux échancrures, tandis que celui des amazones n'en avoit qu'une, ce qui l'a fait comparer par les anciens au croissant de la lune. On ne peut cependant disconvenir qu'il faut que les amazones aient aussi été représentées avec une *pelta* d'une autre forme, et qui avoit la figure rhomboïdale. Pausanias en parlant du tombeau des amazones à Mégare, prétend qu'il avoit la forme du bouclier de ces guerrières, sans parler de la forme du bouclier lui-même; mais Plutarque a dit expressément que ce bouclier étoit rhomboïdal, c'est-à-dire, en losange. Cependant la forme d'un croissant a prévalu, et Pollux écrit que le bouclier des amazones ressemble à une feuille de lierre. Sur les médailles et les monumens, la *pelta* des amazones est luniforme. On en peut voir le dessin dans le tom. II de mes *Monum. antiq. inéd.* pl. 8, qui offre un combat de guerriers et d'amazones.

PELTASTE; nom du soldat qui portoit le bouclier appelé PELTA. *Voy*. ce mot.

PELYX; c'étoit, suivant Pollux, un instrument à cordes ou de percussion, avec lequel un chanteur s'accompagnoit.

PENDANT; on donne ce nom à un tableau, à une estampe, qui, ayant les mêmes dimensions qu'un autre, peut être pendu, attaché à une place parallèle du même mur, et lui correspondre. On dit qu'un tableau est le pendant d'un autre, qu'il fait pendant avec un autre, que deux tableaux font pendans. Quoique la conformité de dimension soit la principale condition des pendans, on desire aussi que les compositions aient quelque rapport entr'elles, qu'elles contrastent ensemble, qu'il y ait quelque conformité dans la couleur et dans l'effet. Un tableau dont les ombres tendent au brun le plus vigoureux, fera mal pendant avec un tableau clair; un tableau d'une composition triste, ou même seulement austère, ne fera pas bien pendant avec un tableau gai, ni un paysage avec un sujet d'histoire. Pour que deux portraits soient pendans, il faut que les deux têtes soient tournées des deux côtés opposés, afin qu'elles se regardent en quelque sorte l'une l'autre. On dit alors quelquefois que les deux portraits sont en regard. On ne s'avise guère de chercher que deux anciens tableaux de grands maîtres fassent pendans.

mais on exige ordinairement cette correspondance dans les tableaux qu'on destine à decorer de petits cabinets, et qui sont plutôt des meubles de goût que des ouvrages très-précieux. On veut ordinairement que les deux tableaux soient de la même main. Quoiqu'une statue puisse être correspondante avec une autre, on ne peut pas dire qu'elle en fait le pendant, parce qu'on ne *pend* pas une statue comme des tableaux ou des estampes; mais on pourroit le dire de certains bas-reliefs qu'on orne d'une bordure comme les tableaux, et qu'on attache de même.

Pendans d'oreilles. *V*. Boucles d'oreilles.

Pendeloque; c'est une pièce taillée en poire ou d'autre forme, montée sur de l'or ou de l'argent, et qui joue au moindre mouvement. Les pendeloques se suspendent d'ordinaire au bas d'une croix, des boucles d'oreilles, etc. Elles sont d'or, d'argent, et d'autres matières précieuses. On donne le nom de pendeloque à la pierre même lorsqu'elle a la forme de poire.

Pendentif; on appelle ainsi la portion de voûte suspendue, de figure triangulaire, entre les arcs doubleaux et les angles d'une voûte d'arête, ou en arc de cloître. Le *pendentif de moderne*, est une portion de voûte, de figure triangulaire, suspendue entre les nervures d'une voûte d'ogive. Le *pendentif de Valence*, est une espèce de voûte en cul de four, soutenue par quelques panaches: tels sont ceux qui couvrent les croisées des églises de Saint-Sulpice, et de Saint-Roch. Cette voûte a reçu cette dénomination, parce que la première a été faite dans un cimetière de Valence en Dauphiné, portée sur quatre colonnes pour couvrir un sépulcre.

Pendule; l'extrême importance de la mesure dans l'exécution de la musique a suggéré plusieurs fois l'idée d'employer les oscillations d'un pendule pour déterminer d'une manière fixe et invariable le genre de mouvement que le compositeur a entendu donner à chaque morceau. Rien de plus vague et de plus général que ces mots *allegro*, *andante*, *adagio*, *presto*, etc.: on n'est pas beaucoup plus avancé pour savoir le mouvement dans lequel on doit exécuter. En 1701, M Sauveur a eu l'idée d'un instrument propre à déterminer avec précision la durée des mesures et des temps; il a donné à cet instrument le nom d'*échomètre*. Pour obtenir ce but, il s'agissoit de fixer sur une mesure connue la longueur du pendule simple qui devoit faire un tel nombre juste de vibrations pendant un temps, ou pendant une mesure du mouvement de telle espèce. Dans le même temps, M. Loulié a fait paroître une machine à-peu-près semblable, sur laquelle on peut consulter les *Mémoires de l'Acad. des Sciences* de 1701. Cette idée s'est reproduite depuis à des époques différentes. Vers 1736, on annonça sous le nom de *metromètre*, un instrument qui battoit la mesure tout seul. On pourroit encore citer à ce sujet la pendule de M. d'Osembray, dont il est question dans les *Mém. de l'Acad. des Sciences* de 1732, pag. 182, et sur le cadran de laquelle étoient gravés différens mouvemens d'air, tels que rigodons, sarabandes, menuets, gavottes, chaconnes, etc. M. Davaux, auteur de plusieurs *Œuvres de musique*, a imaginé un instrument de ce genre qu'il appelle *chronomètre*, et qu'il a fait exécuter par M. Bréguet. M. Renaudin, marchand de harpes, annonça un autre instrument auquel il donna le nom de *plexichronomètre*, mot grec qui signifie battement de la mesure du temps. Ces deux instrumens sont décrits en détail dans l'*Encyclopédie métho-*

dique, arts et métiers, tom. III, pag. 390, et suiv. L'usage du chronomètre de M. Davaux n'exige pas que celui qui exécute ait les yeux fixés sur l'aiguille du cadran pour en observer les battemens; le véritable objet de cet instrument est qu'un compositeur absent puisse se faire comprendre des exécutans, en mettant à chaque morceau, l'indication *du degré de vîtesse*, ou *du degré de lenteur du chronomètre*. Cette indication bien plus précise que les mots *allegro*, etc., met les exécutans à portée de rendre un morceau de musique dans le vrai mouvement que l'auteur a entendu lui donner. Tous ces instrumens cependant ont le désavantage essentiel d'être en défaut, lorsque dans le courant d'un morceau il y a changement de mesure, c'est aussi ce qui fait penser à Rousseau qu'un musicien qui sait battre la mesure est toujours un guide plus sûr.

Quant à la décoration des pendules qui montrent les heures, *V.* CARTOUCHE; sur les pendules harmoniques, *V.* CARRILLON, SONNERIE.

PÊNE; c'est une petite pièce de fer en forme de parallélipipède, qui est mobile dans la serrure d'une porte, par le moyen de la clef, et qui entre dans la gâche pour fermer la porte. Le *pêne à ressort* ou *à demi-tour*, est celui qui se lâche sans le secours de la clef. Le *pêne dormant*, est celui qui ne se meut qu'avec le secours de la clef. Le *pêne en bord*, est celui dont le bout est coudé en équerre, ou en rond, pour faciliter la place des ressorts et des mouvemens de la serrure. Le *pêne à pignon*, est celui qui se meut par le moyen d'un pignon fixé et tournant sur le pilastre.

PENETRALE; chez les anciens, c'étoit une petite chapelle qu'on dédioit dans les maisons aux dieux pénates; un lieu sacré et retiré, où l'on cachoit, comme dans un asyle sûr, ce qu'on avoit de plus précieux.

PÉNIBLE; lorsque le travail de l'artiste a été pénible, l'ouvrage qu'il produit s'en ressent nécessairement. On s'apperçoit qu'il y a un défaut de liaison, ou que les liaisons ne sont pas naturelles et franches. Dans un tableau, on s'appercevra que le travail de l'artiste a été pénible, lorsque les coups de pinceau se croisent en différens sens, de sorte qu'on voit aisément que l'artiste a voulu corriger des coups qui n'étoient pas justes; l'artiste veut quelquefois produire un effet qu'il auroit pu obtenir mieux par des moyens faciles, et son travail pénible fait qu'il prodigue ses moyens et qu'il n'atteint son but qu'imparfaitement; le travail pénible se reconnoît encore à différens petits détails par lesquels l'artiste cherche à donner plus de force, et d'expression à ce qui existoit déjà, mais d'une manière foible.

PÉNIE. *Voy.* PAUVRETÉ, dans le *Dictionn. de Mythologie*.

PÉNITENCE; les iconologistes l'ont représentée sous la figure d'une femme exténuée, pâle, vêtue d'un drap blanc, mais sale et souillé, assise sur une pierre d'où sort une source à laquelle elle mêle ses larmes. Elle a sur la tête un sac de cendres, symbole de la pénitence chez les Juifs, et déchire ses vêtemens. On lui donne aussi un grand voile noir, une croix dans les mains; sur ses genoux sont l'évangile et une discipline; et à ses pieds on voit plusieurs autres instrumens de pénitence.

On représente encore la Pénitence dans un lieu solitaire et à côté d'une source d'eau vive.

PENOMBRE ou PRESQU'OMBRE. On appelle ainsi, cette partie où l'ombre se mêle avec la lumière; l'art demande que le passage du clair à l'obscur, soit presqu'insensible.

Pensé ; raisonné, réfléchi. On dit dans la langue de l'art qu'un tableau est bien *pensé*, qu'une figure est bien *pensée*.

Pensée ; se dit d'abord dans le dessin et la peinture, des premiers traits que l'artiste trace sur le papier, pour l'exécution de l'ouvrage qu'il se propose. Souvent, dans cette *première pensée*, il se livre à tout le feu de son imagination. Ces esquisses sont fort recherchées des connoisseurs, parce qu'elles contiennent sous quelque coup de crayon ou de plume, une franchise, un feu et un certain caractère qu'on ne trouve point dans des dessins finis. En second lieu, le mot *pensée* désigne une idée grande, profonde, expressive, ingénieuse, qui se trouve dans un tableau. Dans le tableau du déluge, un serpent qui seul reste encore hors de l'eau et rampe le long d'un rocher, est une pensée sublime qui marque bien l'incommensurable solitude qui couvre la terre inondée. Une mère qui se noie, et qui, par un dernier effort, tient encore son enfant audessus de l'eau, est une pensée expressive et touchante. Vénus donnant le fouet à son fils avec des roses, n'est qu'une pensée riante et badine. Un effet d'ombre et de lumière répandu sur le tableau, peut être une belle pensée. C'en étoit une sublime du Corrège de faire émaner la lumière de la figure du Christ nouveau-né, dans son tableau de l'adoration des bergers, qu'on appelle la *Nuit du Corrège*. C'est une belle pensée d'expression que celle de M. Reynolds dans son tableau du comte Ugolino. Ses enfans meurent autour de lui, sur ses genoux, il ne les regarde pas ; son corps est droit, sa tête est roide, son œil fixe ; il ne sent plus, il est pétrifié. Dans les ouvrages de l'art comme dans ceux d'esprit, une pensée qui semble d'abord ingénieuse ne soutient pas toujours l'examen. Il semble même qu'un artiste doit être encore plus sévère qu'un écrivain, parce que les opérations de son art étant bien plus lentes que celles de l'écriture, laissent plus de temps à la réflexion : il ne peut pas s'excuser sur une illusion du moment. Le sculpteur, dont les opérations sont encore plus longues que celles du peintre, doit être bien moins indulgent pour lui-même, et attendre moins d'indulgence de la part de ses juges. Les allégories peuvent être mises au nombre des pensées ; mais on a déjà dit que les artistes devoient être sobres à cet égard. Les pensées, dans l'art, sont la preuve d'un homme de l'esprit ; cependant elles sont perdues si le peintre ou si le sculpteur ne prouvent pas en même temps qu'ils sont bons artistes. Au reste, un tableau mal fait et rempli des plus belles pensées, ne sera toujours qu'un mauvais tableau.

Pentachorde ; l'addition d'une cinquième corde fit donner ce nom à la lyre des anciens. On avoit, sur cet instrument, la consonnance de la quinte, outre celle de la tierce et de la quarte, que donnoit déjà le tétrachorde. Le mot *pentachorde* désignoit aussi un ordre ou systême formé de cinq tons ; dans ce sens, la quinte ou *diapente* s'appeloit quelquefois *pentachorde*.

Pentadoron. *V.* Brique.

Pentapastos ; pour soulever des fardeaux, tels que les pierres, etc. jusqu'à une certaine hauteur, les anciens se servoient, selon Vitruve, d'une machine composée de trois poutres, d'une force proportionnée au poids qu'on avoit à soulever. Ces trois poutres se disposoient de manière à former une pyramide ; aux extrémités supérieures qu'on lioit ensemble, on attachoit des poulies avec des cordes ; lorsqu'on employoit trois poulies, la machine portoit le nom de *trispastos ;* on l'appeloit *pentapas-*

tos, lorsqu'il y avoit cinq poulies, c'est-à-dire, trois dans le moufle supérieur, et deux dans celui d'en bas.

Pentateuque; on nomme ainsi les cinq livres de Moyse qui se trouvent en tête de la Bible. L'exemplaire du Pentateuque dont on se sert dans chaque synagogue des Juifs, est toujours écrit avec beaucoup de soin, sur parchemin, et a la forme d'un rouleau ou *volumen*.

Pentathle; on entend par ce mot l'assemblage ou la réunion de plusieurs exercices gymnastiques. L'opinion la plus commune y met la lutte, la course, le saut, l'exercice du disque et celui du javelot. Ceux qui s'y adonnoient étoient les plus estimés, et se nommoient *Pentathles*, c'est-à-dire, habiles à cinq espèces de combats. A la célébration des jeux publics, on donnoit la matinée à ces exercices légers, et l'après-midi étoit réservé pour les plus rudes et les plus pesans. Un pentathle étoit toujours opposé à un pentathle, et jamais à un lutteur ou pancratiaste de profession. Comme il n'y avoit qu'un seul prix, il falloit avoir vaincu cinq fois pour le mériter, à moins cependant que l'un des deux champions reconnoissant la supériorité de son adversaire, ne lui cédât spontanément la couronne, ou que les deux combattans ne s'accordassent à réduire les cinq exercices à un moindre nombre, ou même à un seul, soit par une convention verbale, soit par la voie du sort. Le régime auquel se soumettoit un pentathle, étoit un composé de ceux qu'on prescrivoit en particulier aux athlètes, qui ne s'appliquoient qu'à un seul de ces exercices. *V*. Gymnase, Gymnastique.

Pentatonon; c'étoit, dans la musique ancienne, le nom d'un intervalle que nous appelons aujourd'hui *sixte-superflue*. Il est composé de quatre tons, d'un semi-ton majeur et d'un semi-ton mineur, d'où lui vient le nom de *pentatonon*, qui signifie cinq tons.

Pente; est l'inclinaison plus ou moins forte qu'on donne à un terrein ou à un ouvrage de maçonnerie, soit pour former des talus ou des chemins, soit pour conduire des eaux. On dit qu'un pavé, qu'une chaussée, qu'un aqueduc, une conduite, un chêneau, un comble, a tant de lignes de pente par toise courante.

Pentélique; le marbre appelé ainsi a reçu ce nom parce qu'on le tiroit du mont Pentèles, près d'Athènes. Il étoit très-recherché pour la sculpture et pour l'architecture, mais on n'a eu long-temps que des idées très-imparfaites sur son caractère, et plusieurs auteurs s'y sont mépris. Winckelmann, dans son Histoire de l'Art, en a donné une définition fausse; il l'a confondu avec d'autres marbres grecs. C'est notre célèbre minéralogiste Dolomieu qui a su le premier reconnoître le marbre pentélique, dans celui appelé par les ouvriers *cipola*, parce qu'il est comme feuilleté. Cette fissilité le rendoit propre à faire des dalles pour couvrir les édifices. Le marbre pentélique se reconnoît à la finesse de son grain et aux traces verdâtres qui en rompent l'homogénéïté, et le rendent fissile aux endroits où elles se rencontrent. Il y a au Musée Napoléon plusieurs statues en marbre *pentélique*. *V*. Marbre.

Pentères, les anciens appeloient ainsi les galères à cinq rangs de rames. *V*. Galères.

Penula. *Voy*. Pænula.

Peperino; dans les environs de Rome on exploitoit une pierre d'un gris noirâtre et rougeâtre, plus tendre que celle d'un gris foncé qu'on obtenoit des environs d'Alba et de Tibur. La première, qu'on trouve près d'Albano, porte aujourd'hui le nom de *peperino*; l'autre se trouve

près de Tivoli, et porte le nom de *travertino*. Ces deux espèces de pierres, qu'on estimoit beaucoup à cause de leur bonne qualité, furent employées plus fréquemment que d'autres, non-seulement dans les endroits où on les trouvoit, mais aussi dans la ville de Rome. La pierre d'Alba a servi pour construire un ancien tombeau près d'Albano. A Rome, le grand cloaque, les fondemens du Capitole, et la colonne Duiliène, appelée *Rostrata*, dont on voit encore au-dessus de la terre cinq assises de pierres, ont été construits de la même pierre.

PEPLUM; la *palla* des Latins étoit, selon l'observation de Servius, la même chose que le *peplum* des Grecs. Cet habillement étoit toujours extérieur, et prenoit, sous le même nom, deux figures différentes. Tantôt le *peplum* étoit un manteau long et ample, et tantôt un vêtement plus court que la tunique, et qui s'attachoit avec une agraffe. Cette seconde sorte de *peplum* ressembloit beaucoup à la tunique, la longueur exceptée; aussi Pollux la désigne-t-il par les noms de manteau et de tunique. Winckelmann regarde le *peplum* comme l'habit de femme le plus long; il a été en effet, dans la Grèce, l'habillement des vierges. Homère donne aux femmes de Troie le nom de *femmes à peplum traînant*. Telle paroît vêtue Niobé. Quelquefois ce *peplum* est composé de deux pièces agraffées sur les épaules, et dont celle de derrière est plus longue que celle de devant, et presque traînante, mais il est toujours ouvert des deux côtés. Ainsi sont habillées les statues gravées dans les *Bronzi d'Ercolano*, t. II, pl. 70 à 75. D'après un passage d'Eustathe, le *peplum* fut aussi à l'usage des hommes, et alors il ne s'attachoit ou ne s'agraffoit que d'un côté, et laissoit le bras droit et l'épaule à découvert; mais on ne voit guère que le *peplum* de femme aux statues et sur les médailles. Il paroît qu'on a aussi donné au *peplum* le nom de voile; dans ce cas ce n'étoit qu'un morceau d'étoffe plus long que large, sans pli ni couture, dont on enveloppoit quelquefois les divinités, sans autre vêtement. La pl. 5 du t. III des *Pitture d'Ercolano*, offre Diane conduite par l'Amour vers Eudymion; elle est couverte de ce manteau léger qui, flottant en partie au gré du vent, laisse voir la déesse demi-nue. Dans Homère, Minerve se dépouille de son voile ou *peplum*, et demeure nue. Au reste, on prétend que le *peplum* étoit ordinairement blanc; cependant il y en avoit de plusieurs couleurs. On les faisoit, en Orient, de byssus ou coton; ils formoient une étoffe très-légère. Souvent ils étoient brodés et tissus d'or et de pourpre; quelquefois on les garnissoit de franges, sur-tout le *peplum barbare*, dont parle Æschyle, et qu'il peint comme bien différent de celui usité en Grèce, et appelé par opposition, *peplum dorique*.

On connoît encore, sous le nom de *peplum de Minerve*, un morceau d'étoffe blanche, toute brochée d'or, sur lequel étoient représentées les grandes actions de la déesse, de Jupiter et des héros. On portoit ce *peplum* dans les processions des grandes Panathénées, ou plutôt on transportoit ce voile célèbre sur un vaisseau, le long du Céramique, jusqu'au temple de Cérès, et de là on le reportoit dans la citadelle, où on le conservoit. Les dames romaines imitèrent l'usage d'Athènes en offrant tous les cinq ans, en grande pompe, un *peplum* magnifique à Minerve. *V*. PALLA.

PERCÉ; on emploie ce mot en parlant du paysage. On dit qu'un paysage est bien percé, quand il laisse découvrir des objets éloignés. C'est un mérite dans ce genre de laisser appercevoir des lointains à perte de vue, ou de les faire soup-

çonner par des sentiers tortueux, lorsqu'on ne les montre pas. Le contraire d'un paysage bien percé est un paysage bouché. On disoit, par un mauvais jeu de mots, que les paysages de *Boucher* étoient bouchés. Il faut convenir, cependant, que des paysages peuvent avoir beaucoup de mérite sans être percés; mais quand ils le sont, ils ont encore plus de charmes.

Percé est aussi une épithete qu'on donne aux ouvertures qui distribuent les jours d'une façade. Ainsi on dit qu'un pan de bois, un mur de face est bien percé, lorsque les vides sont bien proportionnés. On dit aussi qu'une église, un vestibule, un salon est bien percé, lorsque la lumière y est suffisamment et également répandue. On dit encore un percé pour une ouverture artistement pratiquée, qui conduit la vue d'un lieu dans un autre. Une forêt, un bois sont bien percés, lorsque les allées sont bien distribuées et les points de vue bien ménagés.

Perfidie: Cochin la représente sous la figure d'une femme coiffée de serpens cachés en partie; elle tient un piége et un hameçon, et excite le serpent dont elle est ceinte.

Perfidie; terme emprunté de la musique italienne, et qui signifie une certaine affectation de faire toujours la même chose, de conserver le même mouvement, le même caractère de chant, les mêmes passages, les mêmes figures de notes. Telles sont les basses continues, comme celles des anciennes chaconnes, et une infinité de manières d'accompagnemens continus ou perfidiés, *perfidiate*, qui dépendent du caprice des compositeurs. Ce terme n'est point usité en France, et le Dictionnaire de Brossard est le premier où on le trouve écrit en ce sens.

Pergamenum. *Voyez* Parchemin.

Pergula, désignoit le lieu le plus élevé de la maison, vulgairement appelé galerie; c'est ce qui l'a fait appeler *magistralis* par Vopiscus. Les grammairiens, les mathématiciens, les peintres et tous les professeurs des arts libéraux, donnoient leurs leçons dans les galeries des maisons qui leur étoient assignées. Dans Plaute, *pergula* signifie le balcon d'une maison où les courtisanes se plaçoient pour être plus facilement apperçues. On le prend encore pour une cabane où les pauvres se retiroient. Winckelmann pense au contraire que *pergula* est, dans le sens le plus usité, ce qu'on nommeroit aujourd'hui un berceau de verdure, et peut-être une terrasse disposée sur le comble en forme de jardin, comme on en voit quelques-uns en France, notamment à Paris, mais sur-tout en Italie.

Periactos; c'est ainsi qu'on appeloit certaine machine de théâtre qui, du temps de Vitruve, paroît avoir été sur-tout en usage. Cet auteur, ainsi que Pollux, en parlent. Vitruve passe sous silence plusieurs autres machines, parce que de son temps on ne s'en servoit plus. Le periactos servoit à produire des changemens dans la décoration de la scène; cette machine étoit composée de trois châssis, joints en forme de prisme; elle étoit placée sur un pivot, de manière à être tournée facilement. Sur chacun de ces trois châssis, il y avoit une représentation différente, et la machine étoit placée de sorte que l'un des châssis se trouvoit de niveau avec la façade de la scène, et les deux autres étoient derrière la scène. Il paroît que sur chaque scène il y avoit un periactos, près de l'extrémité, à gauche de la scène, et un autre près de celle à droite. Le periactos qui étoit à la droite de la scène, par conséquent à la gauche des spectateurs, représentoit des su-

jets champêtres, des vues de montagnes, de fleuves, des paysages, etc. Le periactos à la gauche de la scène ou à la droite des spectateurs, faisoit voir des parties de la ville, ou des scènes du port, des dieux marins et d'autres objets d'un grand volume, qu'on ne pouvoit point représenter au moyen d'autres machines.

Lorsqu'on faisoit tourner le *periactos* à la droite de la scène, on ne changeoit que le lieu, mais la contrée restoit la même; lorsqu'on avoit d'abord représenté une forêt, on pouvoit ensuite transporter le spectateur au pied d'une montagne ou sur le bord de la mer, toujours dans la même contrée, ou bien d'une partie de la ville dans une autre. Mais lorsqu'on tournoit les deux periactos à-la-fois, on opéroit un changement complet de la contrée, ou de la ville et du pays où se passoit l'action. Une autre machine destinée à produire des changemens de décoration, portoit le nom de Katablemata (*V.* ce mot). Comme ces machines servoient à changer le lieu et la contrée où l'action étoit censée se passer, il paroît que les anciens poètes dramatiques n'ont pas observé dans leurs pièces l'unité du lieu avec la même exactitude qu'on veut ordinairement se le persuader; s'ils l'avoient toujours scrupuleusement observée, ces machines auroient été superflues. (*V.* Unité.) Ces machines tournantes ou *periactoi* étoient, comme nous l'avons dit, pour opérer des changemens de décoration. Lorsqu'on avoit à représenter des objets qui ne devoient paroître que pour peu de momens, on se servoit d'autres machines que Pollux nous fait également connoître. *Voyez* Machines de théâtre, Ekkyklema, Stropheïon, etc.

Peribolos; plusieurs temples étoient entourés d'un peribolos, c'est-à-dire, d'une cour ou enceinte entourée d'un mur, pour la séparer du terrein environnant, comme terrein sacré et appartenant au temple. Cette place étoit ordinairement ornée de statues, d'autels, de monumens. Quelquefois cette enceinte même contenoit encore quelques petits temples, ou bien un bois sacré. Le peribolos du temple de Jupiter Olympien à Athènes, qui fut terminé par les ordres d'Hadrien, avoit quatre stades de circonférence. Il étoit orné d'un grand nombre de statues d'Hadrien, consacrées par les villes de la Grèce qui avoient été l'objet des libéralités de ce prince. Les statues des Athéniens se distinguoient par leur grandeur. Dans l'intérieur de ce peribolos on trouvoit encore plusieurs statues anciennes, telles qu'un Jupiter de bronze; il y avoit aussi dans ce peribolos un petit temple de Saturne et de Rhéa, et une place sacrée particulière, qui portoit le nom d'*Olympia*, et qui probablement étoit plantée d'arbres. Il y avoit un pareil peribolos autour des temples suivans: savoir, le temple de Bacchus à Athènes, celui de Palæmon sur l'isthme de Corinthe; les temples d'Hercule et d'Æsculape à Sicyone; celui de Cérès, sur l'Acropole, à Phlius; celui de Despoena, près d'Acacesium, en Arcadie; le temple d'Æsculape, à Titane, entouré de vieux cyprès, et plusieurs autres. Le temple d'Apollon Didyméen, près de Milet, étoit entouré d'un peribolos et d'un bois sacré, dont quelques arbres existent encore. Les temples ronds avoient aussi quelquefois leur peribolos, ainsi qu'on le voit par le temple de Jupiter Serapis à Pouzzole. Pausanias cite encore beaucoup d'autres temples avec des bois sacrés, qui sans doute étoient aussi entourés d'un peribolos. Il se peut cependant que plusieurs aient été environnés d'un bois sacré, sans avoir le mur d'enceinte désigné par le mot *peribolos*.

Péridrome; c'est, dans un Périptère (*Voy.* ce mot), l'espace, la galerie, l'allée qui règne entre les colonnes et les murs. Les péridromes étoient des promenades chez les Grecs.

Périélèse; terme de plainchant. C'est l'interposition d'une ou de plusieurs notes dans l'intonation de certaines pièces de chant, pour en assurer la finale et avertir le chœur que c'est à lui de reprendre et poursuivre ce qui suit. La périélèse s'appelle autrement cadence ou *petite neume*, et se fait de trois manières, savoir, par Circonvolution, par Intercidence ou Diaptose (*V.* ces mots), ou enfin par simple duplication.

Péril; Cochin l'a représenté par un jeune homme qui, appuyé sur un foible roseau, marche sur les bords d'un précipice, au bas duquel coule un torrent; un serpent, caché sous l'herbe, s'élance pour le mordre.

Périodoniques; ceux qui remportoient la victoire dans les quatre anciens jeux sacrés de la Grèce, à quelque sorte de combat que ce fût, s'appeloient *périodoniques*, nom qu'on leur donna du mot *période*, parce que la célébration de ces jeux revenoit à des époques fixées.

Periphanès et Prostypon; on désignoit par ces mots des figures et des ornemens sculptés en très-haut relief et presqu'en ronde-bosse; quelquefois on en appliquoit sur des vases. *V.* Crusta, Emblemata.

Periphère; terme de musique, qui signifie une suite de notes tant ascendantes que descendantes, et qui reviennent, pour ainsi dire, sur elles-mêmes. La periphère étoit formée de l'anacamptos et de l'euthia.

Périptère; édifice ou temple environné en son pourtour extérieur d'un rang de colonnes isolées, distantes du mur de la largeur d'un entrecolonnement. Il y a des périptères carrés et des ronds: le portique de Pompée, la basilique d'Antonin, le septizone de Sévère, étoient des périptères. *Voy.* Aile.

Perirrhanterion; chez les anciens, on plaçoit à l'entrée des temples, des vases remplis d'eau lustrale, dont les prêtres aspergeoient ceux qui entroient, ou avec laquelle on se purifioit les mains. Au tom. v des *Pitture d'Ercolano*, pl. 69, on voit à la porte d'un temple deux vases *lustratoires*, dans chacun desquels est un rameau de laurier, servant sans doute d'aspersoir ou de goupillon; l'un des rameaux plus grand que l'autre, tient au vase par une chaîne. On se servoit également d'aspersoirs à manche de métal ou de bois; c'est du moins ce qu'on peut conjecturer par l'examen de la planche 51 du tom. III des *Pitture d'Ercol.*, où des prêtres tiennent d'une main un vase lustratoire, que dans l'église romaine on appelleroit bénitier, et de l'autre un goupillon. Le vase d'eau lustrale ainsi que l'aspersoir, se nommoient, chez les Grecs, *perirrhanterion*.

Periscelis ou Periscelide; on n'a point de terme en français pour rendre le sens de ce mot. Quoiqu'il désigne un ornement circulaire des jambes, cependant on donnoit le même nom aux cercles qu'on mettoit aux bras. Les Romains appeloient *armillæ*, ce que les Grecs exprimoient par *periscelis*: les periscelides étoient donc des espèces de bracelets, et non pas des jarretières, comme quelques-uns ont voulu le faire entendre. Ménandre attribue aux jeunes filles l'usage des periscelides. Dans le roman de Longus, parmi les joyaux exposés avec Chloé, fille d'un riche Lesbien, il y a des periscelides d'or. On en voit sur beaucoup de monumens, et notamment sur les vases grecs aux jambes de plusieurs figures de jeunes gens. Dans le tome I de mes *Monum. antiq. inéd.* la planche 29

offre Apollon et Oreste avec des periscelides. Au temps d'Horace, elles servoient d'ornement aux courtisannes romaines. On les portoit d'ordinaire un peu au-dessous du mollet.

Péristyle ; édifice environné dans son pourtour intérieur de colonnes isolées, c'est par-là qu'il différe du Périptère (V. ce mot), ou du portique qui entoure un édifice en dehors; comme sont aujourd'hui quelques basiliques de Rome, plusieurs palais en Italie, et la plupart des cloîtres. Il n'est pas tout-à-fait exact d'entendre par péristyle un rang de colonnes indistinctement, tant au-dedans qu'au-dehors, d'un édifice ; c'est dans ce sens qu'on dit souvent le péristyle corinthien du Louvre, le péristyle ionique de Trianon, et le péristyle dorique de Sainte-Geneviève, à Paris. Ce dernier est du dessin du P. Du Creil. Péristyle est composé de deux mots grecs, *peri*, autour; et *stylos*, colonne. Dans leurs maisons de ville, et dans leurs maisons de campagne, dans la partie de l'édifice destinée à l'habitation des hommes, et dans celle réservée aux femmes, les anciens aimoient à établir des péristyles pour s'y promener au grand air, sans être exposé aux rayons du soleil.

Perles ; leur usage dans la parure est d'une très-haute antiquité ; il a existé d'abord dans l'Inde et dans différentes contrées de l'Asie, ce furent probablement les Phœniciens qui les répandirent par le commerce. Les Grecs appeloient la perle *margarites* et *margaritis*. Les Romains en ont fait le mot *margarita*. Les Indiens alloient pêcher les perles, principalement sur les côtes de l'île Taprobana, aujourd'hui Ceylan, où cette pêche se fait encore avec un grand succès, quoique les plus belles soient celles qui viennent du golfe Persique.

L'usage des perles ne paroît pas cependant avoir été connu chez les Grecs dans une très-haute antiquité; Homère n'en fait pas mention, Hérodote n'en parle pas non plus, Théophraste ne connoissoit pas encore sa nature, puisqu'il crut que la perle étoit une pierre précieuse; mais il a dit avec raison, qu'il y a plusieurs espèces de coquilles qui la produisent; Pline le dit aussi expressément. En effet, outre les belles perles orientales, on emploie encore les perles occidentales qui sont communes dans plusieurs parties de l'Amérique; et dans différentes contrées de l'Europe on en trouve dans les huîtres et dans les moules. Les Grecs pêchoient de ces perles occidentales sur les côtes de l'Acarnanie, et selon Théophraste, on trouvoit aussi cette substance dans la pinne marine ; et c'est pourquoi des écrivains grecs plus modernes l'ont appelée *pierre pinnique*. Il paroît que l'usage des perles se répandit principalement dans la Grèce après la guerre des Perses et après les conquêtes d Alexandre. Les monumens nous font voir qu'on en ornoit avec profusion le col, les bras, les oreilles. La sévère Pallas est souvent parée elle-même d'un collier de perles, mais c'est sur-tout à Vénus que les poëtes et les artistes moins anciens ont prodigué les perles, parce qu'ils ont prétendu que la déesse étoit sortie de la mer dans la coquille qui produit cette substance précieuse; c'est pourquoi on donnoit à ses statues un collier et des boucles d'oreilles de perles, comme ses ornemens favoris. Le pendant de celle que Cléopâtre fit dissoudre dans du vinaigre, fut sciée en deux pour orner les oreilles d'une statue de Vénus. Alexandre Sévère fit placer aux oreilles d'une statue de la même déesse, deux grosses perles qui avoient été données à l'impératrice.

Le goût des perles s'étoit répandu dans l'Asie mineure après la conquête de la Lydie par Cyrus. Les

habitans de la Syrie, les Hébreux voisins du golfe Persique, où se pêchent les plus belles, ont dû en connoître l'usage de bonne heure. Job, dans les livres saints, est l'auteur qui en parle le premier, il dit que la pêche de la sagesse est de beaucoup préférable à celle des perles ; et cette substance précieuse est très-souvent citée dans le livre des Proverbes.

Malgré le voisinage de la mer Rouge, et le commerce qui a dû s'établir très-anciennement avec les Indes, il ne paroît pas que les anciens Ægyptiens aient fait usage des perles : elles ne sont indiquées chez eux par aucun de leurs monumens; mais après les conquêtes d'Alexandre, lorsque la domination des rois macédoniens y fut établie, le luxe fut porté au plus haut degré, et l'usage des perles fut regardé comme un des principaux objets de ce luxe. Cléopâtre, la dernière princesse de la dynastie des Lagides, est figurée avec un ornement de perles triangulaires sur ses médailles rapportées par Vaillant, et qui se trouvent dans le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale. Enfin les Romains appelèrent *cléopatrines*, les perles très-remarquables et dignes d'être comparées, à celles que cette reine avoit possédées.

Pline, pour donner un exemple d'un luxe monstrueux, raconte que Cléopâtre possédoit les deux plus grosses perles qu'on eût jamais vues. Malgré les dépenses énormes que faisoit Antoine, elle le plaisantoit sur l'appareil de ses festins; il la pria de lui dire ce qu'on pouvoit faire de plus ; Cléopâtre se vanta de dépenser en un seul repas dix millions de sesterces : Antoine ne pouvoit le croire : le pari s'engagea. Cléopâtre ne donna qu'un souper très-ordinaire. Antoine en raillant demandoit déjà à voir le compte: Cléopâtre répondit alors que tout ce qu'on avoit donné n'étoit qu'un accessoire, et que seule elle mangeroit les dix millions de sesterces. Elle demanda le second service. Ses officiers, qu'elle avoit prévenus, ne placèrent devant elle qu'un vase plein de vinaigre : Antoine, impatient, observoit tous ses mouvemens : elle détache une de ses perles, chef-d'œuvre de la nature, la jette dans le vinaigre, la dissout et l'avale ; elle portoit la main sur l'autre, lorsque Plancus, juge du pari, lui arrêta le bras, et prononça qu'Antoine étoit vaincu.

Antoine auroit pu deviner l'intention de la reine, puisque ce luxe insensé n'étoit pas alors inconnu à Rome. Pline ajoute qu'avant elle, Clodius, fils du tragédien Æsopus, avoit donné un pareil scandale sans être provoqué par un défi, et seulement pour connoître quelle saveur peuvent avoir les perles ; il les trouva excellentes, et pour ne pas avoir seul cette connoissance, il en fit servir une à chacun de ses convives. Si l'on en croit Horace, Clodius ne porta pas si loin la magnificence; il se contenta de prendre une perle de la valeur d'un million de sesterces, que lui avoit donnée une dame romaine, appelée Metella, qui l'honoroit de ses bontés, et il l'avala après l'avoir fait dissoudre dans du vinaigre. Caligula suivit aussi dans un festin l'exemple qu'il avoit eu de Clodius et de Cléopâtre. Il reste actuellement à décider si les perles peuvent subir une dissolution aussi subite dans le vinaigre. M. Jaussin a prétendu que le fait étoit impossible, parce que le vinaigre ne peut agir sur les perles ou les autres absorbans de même nature, qu'après les avoir triturés et porphyrisés ; il pense que c'est une jonglerie de Cléopâtre, qui aura escamoté la perle. Nous voyons cependant que les anciens ont parlé trop souvent de la déglutition des perles après les avoir fait dissoudre, pour qu'on puisse révoquer le

fait en doute. Nous devons croire que par le mot *acetum*, il faut entendre un vinaigre particulier dont nous ignorons la composition. M. Beckmann, dans ses *Beitræge zur Technologie* II, 111, pense qu'après avoir fait dissoudre la perle, Cléopâtre n'a bu qu'une portion de la liqueur étendue dans de l'eau, ce qui suffisoit pour gagner son pari. Cela paroît assez probable : on sait que les liqueurs les plus caustiques, telles que le vinaigre concentré et même l'acide vitriolique et l'acide nitreux peuvent se boire innocemment quand ils sont étendus dans une suffisante quantité d'eau.

Fenestella avoit prétendu que le goût des perles ne s'étoit répandu à Rome qu'après la conquête de l'Ægypte, et lorsqu'on en eut apporté les joyaux et les trésors amassés par ses rois. Cependant l'usage des perles chez les anciens est beaucoup plus reculé ; les belles médailles de la Sicile et de la Grande-Grece, les vases ornés de peintures, attestent que l'usage des perles s'étoit répandu dans les villes riches et commerçantes des côtes de l'Italie. Après la prise de Carthage, les Romains durent connoître l'usage des perles, et Pline semble adopter cette opinion, lorsque pour réfuter l'opinion de Fenestella, qui prétendoit que les perles n'avoient été connues à Rome qu'au temps de Sylla, il cite le témoignage d'Ælius Stilo, qui apprend que ce fut pendant la guerre contre Jugurtha que les plus grosses perles reçurent le nom d'*uniones*. Il est toujours constant que le nombre des perles dut augmenter à Rome au temps de Sylla ; que la défaite des rois de Syrie, d'Arménie, de Pont, de Pergame et de Macédoine dut en procurer une quantité considérable, et que cette quantité augmentoit encore après le pillage des richesses de Cléopâtre et de sa cour.

Les perles qui excitèrent, selon Suétone, la cupidité de Cæsar, et lui firent envahir la Bretagne, ne doivent pas être citées ici, parce que c'étoient des perles occidentales ; mais il falloit bien que les très-belles perles, celles appelées *uniones*, fussent connues avant la conquête de l'Ægypte, puisque Cæsar fit présent à Servilia, sœur de Caton d'Utique et mère de Brutus, d'une perle estimée soixante millions de sesterces. Ce genre de luxe fut ensuite porté au plus haut degré sous les empereurs. Pline dit avoir vu, non dans une cérémonie publique, mais à un souper de fiançailles très-ordinaire, Lollia Paulina, qui depuis devint la femme de Caligula, toute couverte d'émeraudes et de perles ; sa tête, ses cheveux, sa gorge, ses oreilles, son cou, ses bras en étoient chargés. Il y en avoit pour quarante millions de sesterces dont elle pouvoit produire les quittances. Ces richesses ne lui venoient point des prodigalités de l'empereur, mais des épouvantables concussions de son grand-père Lollius dans l'Orient ; cependant Caligula étoit lui-même passionné pour le luxe des perles, et il en fit dissoudre comme avoient fait Cléopâtre et Clodius dans du vinaigre afin d'augmenter, non l'excellence, mais la prodigalité d'un festin. Néron fit présent au temple de Jupiter Capitolin, d'une boîte ornée de perles précieuses, et qui contenoit sa barbe, qu'il venoit de faire raser pour la première fois. Les perles étoient donc du nombre des présens que l'on faisoit aux dieux. Galba avoit donné à la statue de la Fortune, qu'il avoit consacrée à Tusculum, un très-beau collier de perles et de pierres précieuses ; il changea tout-à-coup d'idée, et le lui ôta pour en faire présent à la déesse du Capitole, comme étant plus digne d'un pareil présent. La Fortune apparut en songe à Galba, qu'elle menaça de

reprendre les dons qui lui avoient été faits. Cet événement fut regardé comme un des présages qui annoncèrent la défaite et la mort de Galba.

Vitellius manquoit d'argent pour un voyage, il détacha de l'oreille de sa mère Servilia, une perle qu'il engagea pour la somme dont il avoit besoin. Il falloit que ce luxe fût général, puisque Servilia, femme distinguée pour la pureté de ses mœurs et la sévérité de ses principes, portoit des perles d'un si grand prix. Les perles entroient aussi dans la garniture des vêtemens : ceux qui étoient brodés en perles avoient le nom grec *margaritides:* enfin les philosophes eurent beau, comme Pline, faire contre ce luxe effréné des déclamations éloquentes, les orateurs chrétiens eurent beau s'élever contre lui, tout le monde voulut avoir des perles, comme aujourd'hui tout le monde veut avoir des diamans. Pline dit que les Indiens et les Arabes retiroient tous les ans de l'empire romain un produit immense par la vente des perles. Ce genre de luxe s'accrut encore lorsque le siége de l'empire eut été transporté à Byzance. Non-seulement Constantin portoit un diadême enrichi de pierreries et de perles précieuses, mais il adopta ensuite pour coiffure une espèce de casque qui étoit entièrement semé de grosses perles. Les princes après avoir transporté l'empire dans l'Orient, voulurent égaler en magnificence les rois de l'Asie, et déployer tout le luxe persique; les vêtemens de pourpre furent entièrement couverts de broderies en perles et en pierres précieuses. Ils portèrent des bracelets de perles, à l'imitation des rois barbares. Non-seulement le vêtement impérial étoit semé de perles, mais tout ce qui appartenoit aux empereurs en étoit enrichi; il y en avoit sur la croix, sur l'enseigne appelée LABARUM. (*Voyez* ce mot.) Eusèbe veut en vain excuser cet amour pour le luxe. Julien le blâme avec raison; mais il fut obligé lui-même de céder au torrent, et de porter le diadême orné de perles. Sous les empereurs suivans, ce genre de profusion s'accrut encore. Sur un médaillon d'or du cabinet de Vienne, Valentinien I et Valens sont assis sur un grand trône tout couvert de pierreries. Le règne de Théodose vit porter au plus haut degré ce genre de magnificence. Synésius, évêque de Ptolemaïs, eut beau faire entendre à l'empereur Arcadius, sa voix éloquente; ses représentations furent sans succès; enfin il faut que vers les derniers temps de l'empire le nombre des perles en circulation ait été considérable, puisqu'elles paroissent absolument prodiguées. Le vêtement de plusieurs princes, dont on connoît à peine les noms, n'offre plus qu'un réseau de perles si serré, qu'il laisse à peine appercevoir le vêtement inférieur. C'est ainsi que sont vêtus Theophilus, Léon Chazarus et les deux derniers Palæologues. Les historiens byzantins ont prétendu que Chazarus aimoit tant les pierres précieuses et les perles, qu'il voulut s'emparer d'une riche couronne que Maurice avoit consacrée dans l'église de Constantinople. Lorsqu'il l'eut posée sur sa tête, il en tomba des charbons, et il mourut peu de jours après. Il est probable que ce conte a été inventé, parce que ce prince, qui professoit publiquement l'hérésie, étoit détesté. C'est par une imitation du faste et du luxe oriental que les perles sont regardées comme une des principales décorations de la couronne des rois; ce qu'on observe sur-tout sur les monumens antérieurs à la découverte de la taille du diamant. Il paroît que les princes qui n'étoient pas assez riches pour adopter l'usage des perles sur leur couronne, cherchèrent à y suppléer par quelque substance qui en eût l'appa-

rence. C'est probablement par cette raison que la couronne de Théodelinde, épouse d'Agilulfus, roi des Lombards, qui est conservée dans le Cabinet de la Bibliothèque Impériale, est ornée à son bord supérieur et inférieur d'une rangée de plaques rondes de nacre de perles. Nos anciens reliquaires sont aussi presque tous ornés de perles assez grosses, mais qui la plupart ont perdu leur éclat et sont *mortes*, ainsi que le disent les joailliers. C'est ce qui fait sans doute que ces perles n'ont point été détachés de ces reliquaires, tandis que les pierres précieuses et gravées ont souvent été enlevées. La monture de la Julie gravée par Evodus, qu'on voit dans le Cabinet de la Bibliothèque Impériale, est enrichie de perles semblables.

Pline a donné tous les détails connus de son temps sur la pêche des perles; il rapporte même tous les contes que l'on faisoit ou débitoit sur les dangers de cette pêche. Il nous apprend aussi les différens noms que l'on donnoit aux perles selon leur forme, et leur grosseur. On les nommoit en général *margaritæ*. Le nom *unio* étoit donné à celles d'une grosseur remarquable : celles qui avoient la forme d'une poire, comme les petits vases à essence appelés alabastrites, se nommoient *elenchi*. On appeloit *tympania*, c'est-à-dire, petits tambours, celles qui avoient une face ronde et l'autre plate; enfin on nommoit *crotalaria* les boucles d'oreilles composées de plusieurs perles qui faisoient entendre un cliquetis semblable à celui des grelots: luxe que Sénèque reproche aux dames romaines. Les perles libres étoient appelées *margaritæ extricatæ* : les perles perforées étoient nommées *monolinum*, *dilinum*, *trilinum*, selon qu'elles étoient traversées par un, deux, ou trois fils.

Dès qu'une substance acquiert un grand prix, la cupidité cherche bientôt les moyens de l'imiter; elle fonde sur cette imitation, l'espoir d'un gain illégitime. Les anciens savoient altérer l'or, imiter les pierres précieuses; ils connoissoient aussi l'art de se procurer des perles en forçant les coquilles à en produire, et celui d'en faire d'artificielles. Cet art ne remonte pourtant pas à une très-haute antiquité: Pline n'en dit rien. Le premier procédé étoit cependant connu au premier siècle de notre ère, puisque Philostrate le décrit : il dit expressément que les Indiens savoient faire aux coquilles qui produisent les perles, une blessure qui en favorise la formation; qu'ils rejettent ces coquilles, et les pêchent ensuite avec de belles perles. Tzetzès dit expressément qu'il y a des perles qu'on appelle moulées et d'autres qui sont l'ouvrage de la main des hommes. Les premières se font en blessant l'animal avec un instrument qui a la forme d'une perle; la sanie qui s'amasse dans la blessure produit une perle qui prend la figure du trou qui a été fait. Cette sanie n'est pas, comme le dit Tzetzès, la base de la substance de la perle, mais il n'en est pas moins vrai qu'on peut forcer les animaux de plusieurs coquilles à sécréter la substance calcaire qui la produit. Ce procédé, qui n'est pas nouveau, a été renouvelé plusieurs fois, et répété principalement en Ecosse et en Suède sur des coquilles qui produisent les perles occidentales. Les perles entièrement artificielles, continue Tzetzès, se font avec d'autres petites perles réduites en poudre. Massarini nous apprend que, de son temps, un citoyen de Venise imitoit les perles fines au moyen d'un émail transparent auquel il donnoit la forme nécessaire, et qu'il remplissoit d'une matière colorante. C'est un marchand de chapelets nommé Jaquin qui a porté l'art d'imiter les perles à sa perfection, en employant une substance argentine, qu'on retire des

écailles de l'ablète, *cyprinus alburnus*.

Peronatris; ce mot grec désignoit une espèce de *peplum* ou d'habit de dessous, qui s'attachoit pardevant avec des agrafes. La planche 54 du t. v des *Pitture d'Ercolano*, offre une femme qui est vêtue de cet habillement.

Perron; escalier découvert et en dehors, composé d'un petit nombre de marches que l'on construit sur un massif, au-devant de la principale entrée d'un étage un peu élevé au-dessus du rez-de-chaussée, ou pour communiquer à quelque terrasse dans un jardin. Au temps de la chevalerie, il y avoit de ces perrons ou massifs de pierres avec des degrés sur les grands chemins et dans les forêts pour monter à cheval ou pour en descendre, secours souvent nécesssire, malgré les étriers, à cause de la pesanteur des armes. On y suspendoit ordinairement les écus destinés à proposer des défis de chevalerie, afin qu'ils fussent vus de tous ceux qui s'y arrêtoient. Ces perrons sont souvent indiqués dans nos fabliaux. Les Romains en avoient établi de meme sur les grands chemins pour la commodité des cavaliers. (*Voy.* Montoir.) Quant aux perrons des châteaux, ils étoient plus ornés, et avoient encore d'autres usages. C'étoit-là que les officiers du seigneur, ou le seigneur lui-même, venoient rendre la justice aux vassaux. Les huissiers y faisoient leurs proclamations au nom du seigneur.

Perroquet; les Grecs et les Romains faisoient un grand cas de cet oiseau, qu'on leur amenoit à grands frais de l'Inde et de l'Afrique. On en porta plusieurs, avec d'autres raretés, dans la pompe bacchique de Ptolémée Philadelphe. Du temps de Varron, on les exposoit à Rome en public, comme des objets de luxe, avec des merles blancs et d'autres curiosités. Sur une cornaline de Stosch, on voit un perroquet avec un collier, tenant au bec deux têtes de pavot. Au tom. I, planche 47, pag. 247, des *Pitture d'Ercolano*, un perroquet, attelé à un petit char, est conduit par une sauterelle qui tient les rênes dans sa bouche. *V.* Gryllus.

Perruques; l'usage de couvrir la tête de cheveux étrangers fixés de quelque manière que ce soit, remonte à une très-haute antiquité; cet usage se trouve sur-tout parmi les Grecs et les Romains; il est dû autant au besoin qu'au luxe et au desir de la parure. Du temps d'Auguste, on avoit même l'opinion que certaines personnes étoient dès leur naissance destinées à porter perruque. Manilius dit expressément dans son *Astronomicon*, que ceux qui sont nés sous le signe du taureau, sous l'influence des Pléiades, sont dans ce cas. Cette opinion pourroit même être bien plus ancienne que le siècle d'Auguste, dans lequel Manilius a vécu, car il est constant que ce poète a inséré dans son poëme astrologique beaucoup de morceaux de poètes grecs antérieurs. Cette opinion s'est conservée pendant plusieurs siècles, car le mathématicien, ou plutôt l'astrologue Julius Firmicus, qui a vécu au 4e siècle, la répète presqu'avec les mêmes paroles employées par Manilius. Selon Thiers l'usage des perruques remonte aux temps les plus reculés. Si on l'en croit, elles sont désignées dans le 17e verset du 3e ch. des prophéties d'Isaïe; malheureusement les interprètes et les commentateurs varient extrêmement sur la signification du mot qui, selon Thiers, doit signifier perruque. D'autres ont voulu faire remonter leur usage jusqu'au temps de David; ils le trouvent indiqué dans le premier livre des Rois, chap. 19, verset 13. Winckelmann a publié au n° 75 de ses *Monumenti inediti*, le fragment d'un bas-relief qui représente

une Isis, dont la coiffure, selon lui, doit être regardée comme une perruque.

La première indication historique précise que nous trouvions d'une perruque ou du moins d'un tour de cheveux, est dans le 3ᵉ chap. du premier livre de la *Cyropædie* de Xénophon. « Cyrus arrive avec sa mère Mandane chez son grand-père Astyages, roi des Mèdes. Ce peuple se distinguoit par un luxe, dans les vêtemens, inconnu alors aux Perses. Cyrus apperçoit Astyages décoré de beaucoup d'ornemens, avec des sourcils peints, et des *cheveux ajoutés*, et il s'écrie : *que mon grand-père est beau* ! » Un passage du second livre de l'*Economie*, par Aristote, fait aussi mention de cheveux postiches. Candale, gouverneur du roi Mausole, voulut imposer une nouvelle taxe aux Lyciens, peuple qui faisoit grand cas de sa belle chevelure. Il prétendit avoir l'ordre d'envoyer au roi des cheveux pour en faire des boucles, et il leur laissa le choix de fournir leur chevelure ou de payer une capitation, dont le produit seroit employé à faire venir des cheveux de la Grèce. Les Lyciens préférèrent de payer la capitation pour conserver leur chevelure. M. Deguerle dans son *Eloge des perruques*, a rapporté ce trait, mais en le défigurant d'une manière inconcevable. D'après un passage de Cléarque, disciple d'Aristote, qui est rapporté par Athénée, les Japyges, peuple qui descendoit des Crétois, se sont éloigués de l'austérité des Crétois dès leur passage en Italie ; ils furent les premiers qui se servirent de cheveux postiches ou de perruques. L'origine des perruques n'appartiendroit donc plus à l'Asie, mais à l'Europe. Dans ces deux passages, le mot employé pour désigner les cheveux postiches est *procomion*, qui signifie proprement *boucle de devant*; il est probable que dans les premiers temps on se contentoit d'attacher ces boucles au bonnet ou à la coiffe, ou bien on les faisoit entrer dans les tresses naturelles pour les faire paroître plus fortes. Ce sont-là les moyens les plus naturels de porter des cheveux postiches, et ils étoient aussi en usage dans les temps modernes, avant qu'on eût inventé l'art de fixer les cheveux à des rubans ou entre des fils de soie. Par la suite les Grecs désignoient les cheveux postiches d'une manière plus précise en joignant au mot boucle ou chevelure l'adjectif *ajouté*, ou *étranger*. Hésychius se sert du mot *perikephalaïa* ; c'est littéralement ce que nous appellerions un *tour de tête*. La dénomination grecque la plus vulgaire des perruques est *phenakè*, ou *penekè*, mot dérivé de *phenax*, un trompeur. Les Grecs disoient donc alors de celui qui mettoit sa perruque, qu'il mettoit une tromperie sur la tête. Il paroît que lorsqu'on commença à se servir de ce mot, on ne se contentoit plus de coudre des boucles de cheveux à un bonnet, mais qu'on savoit déjà former, soit une chevelure entière, soit des boucles détachées, et composées de cheveux étrangers. Eustathe dit : « la *penekè* est un couvre-chef fait de cheveux, commode pour les femmes et pour les hommes qui ont perdu les cheveux. On porte la *penekè* pour tromper celui qui regarde notre chevelure ». Lucien, en parlant du fameux charlatan paphlagonien Alexandre, dit qu'il avoit une belle chevelure, composée de cheveux naturels et de cheveux étrangers, mais arrangés avec tant d'art, qu'on ne pouvoit point s'appercevoir que c'étoit une chevelure postiche ; lorsqu'ensuite pour le guérir d'un mal de tête les médecins voulurent y appliquer un remède, on vit qu'il étoit chauve, et avant de lui appliquer l'emplâtre, on lui ôta sa *phenakè* ou perruque. Ælien,

dans le 26e chap. du 1er livre de ses *Histoires diverses*, parle d'une femme nommée Aglaïs, qui portoit une chevelure empruntée, c'est-à-dire, une perruque, et une touffe de cheveux au-dessus de la tête. Il rapporte sur cette femme plusieurs détails qui attestent la vérité de son récit. Les perruques paroissent n'avoir pas été inconnues chez les Carthaginois. Annibal en avoit plusieurs, et en changeoit souvent pour se rendre méconnoissable, et pour se soustraire, selon Polybe et Tite-Live, aux embûches des Gaulois. Les expressions *crobylos* et *corymbos* ne désignoient pas une perruque, comme quelques commentateurs des anciens l'ont pensé d'après un passage de Suidas mal expliqué; mais une manière de tresser et de disposer les cheveux en pointe, en forme pyramidale, ou conique. On aura donné aussi aux perruques la forme du corymbos ou du crobylos, prescrite alors par la mode, et c'est dans ce sens, qu'on trouve dans Pétrone que Giton a mis son corymbion, etc. Chez les Romains la coiffure de faux cheveux étoit désignée par les expressions suivantes: *coma adulterina, coma additilia, coma apposita, positi capilli, galerus, galericulus, capillamentum, caliendrum, reticulum;* ils avoient également adopté l'expression grecque *corymbus*, et le diminutif *corymbium*. MARTIAL se sert du mot *persona capitis*, pour désigner une perruque. Le même, et OVIDE l'appellent encore assez naïvement *crines emti*, cheveux achetés. Quant au *reticulum*, il n'est pas cependant très-sûr qu'il ait été une espèce de perruque, peut-être n'étoit-ce qu'une recille pour serrer les cheveux. Un passage de la huitième satyre du premier livre d'HORACE prouve évidemment que le *caliendrum* étoit une espèce de perruque. La dénomination la plus vulgaire des perruques chez les Romains étoit *galerus*, mot qui dans l'origine désignoit un bonnet qui entouroit la tête circulairement, comme le *cucullus*. VARRON dérive même de *galerus*, le mot *galea*, casque. A cause de la chaleur on laissoit en dehors les poils et la laine, de sorte que cette coiffure avoit assez l'air d'une perruque. Dans le septième livre de l'Enéide, VIRGILE dit que les guerriers de Præneste portoient sur la tête des bonnets de peaux de loup. CAYLUS, dans son *Recueil*, tom. VII, pl. 47, fig. 5 et 6, a donné la figure d'un guerrier qui a un pareil bonnet, mais sans poils; ce monument est aujourd'hui au Cabinet de la Bibliothèque Impériale. De pareils bonnets velus paroissent avoir été la véritable origine des perruques. Quant au mot *galerus*, nous observerons cependant qu'il désignoit plusieurs espèces de couvre-chef ou coiffure, de sorte qu'il est quelquefois difficile de déterminer s'il faut le traduire par *bonnet* ou par *perruque*. Le chapeau de Mercure est appelé galerus. Dans le théâtre, les sénateurs romains se couvroient du galerus, qui, dans ce cas, étoit probablement un chapeau à larges bords pour se garantir des rayons du soleil. Les *galeri* que portoient les *pontifices flaminum* étoient sans doute des bonnets pointus et non pas des perruques, comme on peut s'en convaincre par les monumens sur lesquels on les voit figurés, et qu'on trouve dans LA CHAUSSE, *Diss. de insignibus pontificis maximi*, pl. 1, à la p. 313 du 5e vol. du *Trésor* de Grævius; dans la dissertation de GUTHBERLETHUS *de Saliis*, à la pag. 706 du 5e vol. du *Trésor* de POLENUS, et dans DU CHOUL, *De la Religion des anciens romains*, Lyon, 1556, in-4°., à la p. 238 et 243. A la 4e planche de la dissertation citée de la Chausse, on trouve la figure d'un vase à mettre l'eau lustrale qui a la forme d'une tête ouverte par le haut, et

dont les cheveux sont bouclés avec beaucoup de soin ; ce monument nous montre un *galerus* qui est une perruque. Lorsque les auteurs parlent du *galerus* dont se couvroient les acteurs dans les représentations de théâtre, il faut sans doute entendre une perruque de cheveux de différentes couleurs. Quelle qu'ait été la forme et la fabrication de ces perruques, elles ne servoient pas seulement, chez les Romains, pour couvrir la tête lorsqu'elle étoit chauve, mais on s'en servoit aussi pour se rendre méconnoissable ; la perruque ronde (*galerus*), étoit sur-tout employée dans cette intention par les personnes qui vouloient aller dans des mauvais lieux où elles désiroient ne pas être reconnues. C'est ce que JUVÉNAL dit expressément de Messaline dans sa septième satyre. DION CASSIUS en dit autant de Néron, d'Elagabale, et SUÉTONE de Caligula. D'après cela on peut croire que l'usage des perruques étoit alors commun, et qu'on savoit les faire avec assez d'art pour faire penser que les cheveux étoient naturels. C'est aussi ce que nous prouvent les monumens. Suétone nous apprend que Domitien étoit entièrement chauve ; sur toutes ses médailles cependant il est représenté avec des cheveux. Le comte de Caylus, dans le 6e volume de son recueil, a proposé à ce sujet une conjecture un peu singulière. Il pense que les anciens artistes l'ont représenté ainsi par amour du beau. Cependant Jules-Cæsar est figuré sur plusieurs médailles avec la tête chauve, mais ayant la couronne de laurier sous laquelle il la cachoit. Il est donc plus probable que Domitien couvroit sa tête chauve d'une espèce de perruque, qui déjà avant son temps étoit assez commune pour qu'on ait pu le représenter sur les médailles tel qu'il étoit ordinairement coiffé. Cela est d'autant plus probable, que SUÉTONE dit qu'il étoit très-fâché d'être chauve, et qu'il n'aimoit point qu'on lui en parlât. La chevelure de Domitien, telle qu'on la voit sur les médailles de cet empereur, a la forme d'un galerus rond et frisé avec tant de soin et d'art qu'on doit nécessairement penser qu'on a figuré sa chevelure telle qu'il la portoit, parce qu'elle n'est pas assez belle pour qu'on puisse la prendre pour une chevelure idéale, et qu'il est notoirement connu que Domitien avoit la tête chauve. SUÉTONE et PLUTARQUE disent que Galba avoit peu de cheveux ; sur quelques-unes de ses médailles il est chauve, sur d'autres il a des cheveux. Il paroît donc probable que quelquefois ce prince aura porté une perruque. L'empereur Othon portoit constamment une perruque, du moins ce que nous appelons un *grand tour de cheveux*, qui, selon Suétone, étoit si bien fait, qu'on ne pouvoit point le distinguer de ses cheveux naturels.

Les femmes romaines sur-tout avoient un grand soin de leur coiffure, elles portoient ordinairement de véritables perruques. *Otto* SPERLING, à la p. 25 de sa dissertation sur une médaille de *Furia Sabina Tranquillina*, Amst., 1688, in-8°., avance une opinion difficile à prouver ; il prétend que les dames romaines les plus distinguées ne se montroient guère avec des cheveux naturels, mais toujours en perruque. Ce qui est certain, c'est que du temps d'OVIDE l'usage des faux cheveux étoit tellement reçu, que dans le sixième livre de ses *Métamorphoses*, vers 26, il a pu se permettre de faire prendre à Pallas des cheveux gris, afin de se déguiser en vieille femme pour aller trouver Arachné. Les cheveux qu'on faisoit venir de la Germanie étoient les plus recherchés par les dames

romaines, parce qu'ils étoient de couleur blonde. Envoyer à une dame romaine des cheveux de Germanie étoit un présent très-considérable. Mais c'est à tort que plusieurs commentateurs ont voulu prétendre que les perruques blondes n'étoient employées que par les courtisanes, et que les femmes honnêtes portoient des perruques brunes. Les auteurs ne nous apprennent rien sur la manière dont on travailloit les perruques. Un passage du 7e chapitre du traité de Tertullien, *De cultu feminarum*, semble indiquer qu'alors, c'est-à-dire, dans le troisième siècle de l'ère vulgaire, l'art de faire des perruques étoit déjà très-perfectionné. Par ce même passage nous apprenons encore qu'on ne donnoit le nom de *galerus* qu'aux perruques rondes dont on couvroit le sommet de la tête, ou qui entouroient la tête, et qu'elles différoient du *corymbus* qui formoit une pointe ou un cône. Julie, fille de Titus, sur la belle intaille du Cabinet de la Bibliothèque Impériale, gravée par Evodus, et sur ses médailles, a un pareil corymbus. Les *Médailles des impératrices*, les *statues, bustes, etc., de la villa Pincinia*, et des *Monumenti Gabini*, par M. VISCONTI, son *Museo Pio-Clementino* et les autres ouvrages d'antiquité nous font connoître un grand nombre de manières de tresser les cheveux en usage chez les dames romaines. Mais il n'est guère possible de déterminer avec précision la chevelure naturelle de ce qui représente des faux cheveux. Otton Sperling, dans sa dissertation citée plus haut, a traité avec assez de détails des perruques que portoient à cette époque les dames romaines, mais il a été trop loin dans ce qu'il a dit sur la manière de distinguer les faux cheveux de la chevelure naturelle.

Quelques bustes en marbre, de dames romaines, dont on peut ôter la perruque entière, nous prouvent évidemment l'usage des perruques parmi les femmes à Rome. Peut-être que les sculpteurs adaptoient à ces statues une coiffure amovible, afin de pouvoir la changer selon que l'exigeoit l'inconstance de la mode. Dans le *Musée Capitolin*, il y a un buste de Lucilla, en marbre de Paros, avec une coiffure amovible en marbre noir. Dans le *Jardin de Sans-Souci* il y a un buste antique d'une dame romaine, venant de la collection de POLIGNAC, et dont la coiffure est également amovible. M. NICOLAÏ a fait graver dans son ouvrage sur les *Perruques*, sous les numéros 17 et 18, ce buste, qui étoit encore inédit. Cette coiffure ressemble beaucoup à celle de Lucilla sur les médailles. La coiffure de Plautilla, épouse de Caracalla, dont M. VISCONTI a publié un buste dans les *Monumenti Gabini*, pl. 22, est évidemment une perruque. On peut en dire autant du buste de Julia Pia, et de celui d'une dame romaine inconnue, que M. LAMBERTI a publiés dans la *villa Pinciana*, tom. I, troisième chambre, n° 21, et dans le portique, n° 31. Le poète *Flavius* AVIANUS, qui a vécu vers le milieu du deuxième siècle de l'ère vulgaire, rapporte, dans une de ses fables, l'histoire d'un chevalier chauve, à qui le vent du nord enleva sa perruque. Artemidore et Apulée, qui l'un et l'autre ont vécu dans le second siècle de l'ère vulgaire, font mention des perruques des femmes. HÉRODIEN nous apprend que l'empereur Caracalla, qui a vécu au troisième siècle, pour se rendre agréable aux Germains lorsqu'il séjournoit sur les bords du Danube, adopta le costume de ces peuples, et se coiffa d'une perruque *blonde* semblable à la coupe des cheveux en usage parmi les Germains. Dès le second siècle, on regardoit parmi les chrétiens comme indé-

cens et efféminés les hommes qui laissoient croître leurs cheveux et qui les faisoient friser ; on défendoit même aux femmes de prendre trop de soin de leur chevelure. Il paroît cependant que les exhortations des Pères, sur ce point, quoique répétées avec zèle pendant plusieurs siècles, ont été accueillies peu favorablement ; et il y avoit même, parmi les chrétiens, des personnes qui se servoient de faux cheveux, et quelquefois de perruques. S. Clément d'Alexandrie blâme chez les femmes chrétiennes l'usage de tresser les cheveux, et dit que cela ne convient qu'à des courtisannes, il défend, comme un acte d'impiété, de se servir de faux cheveux, et de placer sur sa tête des cheveux qui ont appartenu à des morts : « Car, ajoute-t-il, à qui le prêtre impose-t-il les mains pour donner la bénédiction ? ce n'est pas à la femme bien parée, mais aux cheveux étrangers, et par conséquent à une autre tête » ? Tertullien parle à-peu-près dans le même sens dans le siècle suivant. Les sixième et septième chapitres de son traité *de Cultu feminarum*, traitent en entier de la chevelure. Il tonne sur-tout contre les perruques touffues et élevées des femmes de son temps, contraires évidemment, dit-il, à cet oracle divin que personne ne sauroit ajouter la moindre chose à sa longueur. Saint Cyprien, qui a également vécu dans le troisième siècle, prouve par une raison singulière qu'il est dangereux pour les chrétiennes de teindre leurs cheveux, et encore plus dangereux de porter des perruques. « Il est à craindre, dit-il, qu'au dernier jugement, Dieu ne veuille plus les reconnoître et les récompenser selon leurs œuvres, parce qu'il ne les reconnoîtra plus pour son ouvrage, ni comme l'image faite à sa ressemblance ». Martial avoit déjà dit de Lentinus quelque chose de semblable dans la quarante-troisième épigramme de son troisième livre. Saint Grégoire de Naziance, et saint Jérôme, au quatrième siècle ; saint Paulin et saint Astérius, au cinquième, s'élevèrent également avec beaucoup de zèle contre cette mode. Dans le quatre-vingt-seizième canon du synode que Justinien II, surnommé *Rhinotmetos*, c'est-à-dire, au *nez raccourci*, fit tenir en 692 dans son palais à Constantinople, on défendit tout ornement de cheveux. Le mot *emplokè*, qui est employé à cette occasion, fait présumer que l'usage de mêler des faux cheveux dans les tresses naturelles, s'étoit conservé jusqu'alors.

Après avoir parlé de l'usage des faux cheveux et des perruques chez les Grecs et les Romains, qui ne connoissoient pas cette expression, il est bon de dire quelque chose sur l'étymologie du mot *perruque*, qu'on a cherché à trouver dans presque toutes les langues. M. Nicolaï, dans son ouvrage sur les *Perruques*, pages 44 à 52, a résumé ces différentes dérivations, qui toutes sont très-forcées et quelquefois assez plaisantes. En même temps il fait des recherches sur l'époque où ce mot a été employé dans les temps modernes ; car chez les Grecs et les Romains il étoit absolument inconnu, et ils désignoient par d'autres termes ce que nous nommons aujourd'hui *perruque*. La plus ancienne trace se trouve dans le mot *perrique*, de la langue romane ou wallonne, à moitié celtique, qui a donné naissance à la langue française ; mais alors ce mot ne signifioit point des faux cheveux. Dans le *Dictionnaire roman, walon, celtique et tudesque*, par un religieux Bénédictin de la congrégation de Saint-Vannes, Bouillon, 1777, in-4°., ce mot est expliqué à la page 233, par *une longue chevelure naturelle* ; telle est la significa-

tion que ce mot avoit dans l'origine, et avant M. Nicolaï, aucun des auteurs qui ont écrit sur les perruques n'ont su en tirer les conséquences nécessaires. On trouve ensuite ce mot, dans la même signification, en italien. *Bernardo* Bellincioni, poète florentin de la seconde moitié du quinzième siècle, en parlant d'Absalon, désigne sa belle chevelure naturelle par le mot *parrucca.* Encore au seizième et au commencement du dix-septième siècle, le mot *perruque* signifioit en France des cheveux naturels; et lorsqu'on vouloit parler de ce que nous nommons aujourd'hui une *perruque*, on se servoit de l'expression *fausse perruque*, *perruque feinte*, ainsi qu'on peut le voir dans le *Trésor de la langue grecque*, par *Henri* Etienne, tom. III, au mot Phenax, et dans d'autres lexiques de ce temps.

Selon M. Nicolaï, le mot *perruque* ou *paruque* se dérive, de la manière la plus naturelle, des langues qui ont conservé encore des mots celtiques. En irlandais, *barr* signifie la *chevelure*, et *uc* ou *uch* signifie *élevé*, *fort distingué*; *barruc* ou *barruch* signifie donc une *chevelure forte et élevée*, et conviendroit assez à la chevelure d'Absalon, que Bellincioni a appelée au quinzième siècle *parrucca.*

Il nous reste encore à parler de l'usage des perruques dans le moyen âge jusqu'à nos jours. Henri I, roi d'Angleterre, surnommé *Beauclerc,* qui a régné au commencement du douzième siècle, défendit, selon Cambden, l'usage des perruques; si cela est exact, on pourroit en conclure qu'elles étoient alors très-communes en Angleterre: mais il est probable que Cambden n'a pas connu l'ancienne signification du mot perruque, et que Henri I n'a défendu que les cheveux longs et épais, car on trouve encore plusieurs autres exemples de pareilles défenses. Dans ce même douzième siècle, le moine grec Zonaras se plaint de ce que les chrétiens, dans l'Orient, se font couper les cheveux, et qu'ils préfèrent de porter une chevelure postiche, c'est-à-dire, des perruques. La coiffure de Zoé, femme de l'empereur grec Michel IV, au dixième siècle, telle qu'on la voit sur les médailles, ressemble, sinon à une perruque complète, du moins à de faux cheveux. Alexandre de Hales, le *docteur irréfragable* des dialecticiens scholastiques au 13e siècle, parle fortement contre l'usage des faux cheveux dans son explication de la *Summa*, de *Pierre* Lombard; il faut donc qu'alors on se soit servi de perruques en France, et probablement aussi dans d'autres pays. Selon l'historien florentin, *Jean* Villani, les femmes de Florence imaginèrent en 1326 une coiffure très-laide et indécente, qui consistoit en des boucles très-fortes et des tresses de soie blanche et jaune, qu'elles portoient sur le front au lieu de boucles naturelles. La *Chronique de Limpurg*, qui donne des détails exacts et curieux sur les modes du quatorzième siècle, ne parle ni des perruques ni des faux cheveux; il paroît donc qu'alors on n'en faisoit pas usage en Allemagne. Dans le quinzième siècle, les hommes, en Allemagne, avoient la coutume de porter les cheveux longs et frisés avec soin; mais bientôt on regarda cela comme indécent et comme une marque d'efféminatіon. A l'occasion de la guerre que le roi de Hongrie, Mathias Corvinus, eut à soutenir vers 1481, contre les Turcs, quelques princes d'Allemagne commencèrent à se faire couper les cheveux et à introduire cette mode à leur cour. Vers la fin de ce même quinzième siècle, les femmes, en France et en Allemagne, avoient la coutume de porter de faux cheveux; c'est ce qu'on voit

par le septième sermon de GEYLER de KAYSERSBERG, sur *le vaisseau des fous* de BRAND; il y parle avec beaucoup de zèle contre l'usage des faux cheveux que les vivans enlèvent aux morts pour s'en couvrir la tête. Geyler a prêché à Strasbourg depuis 1478, et il est mort en 1510.

Au commencement du seizième siècle, on faisoit des perruques en Allemagne; les hommes cependant avoient honte d'en porter publiquement. En 1518, Jean, duc de Saxe, chargea son receveur à Cobourg, de commander pour lui, à Nuremberg, une fausse chevelure, mais que la chose fût secrète, et d'avoir soin que cette perruque fût faite avec tant d'art qu'on pût la porter sans que personne s'en apperçût. Les meilleurs portraits que nous ayons d'Ulrich de Hutten, font voir évidemment qu'il portoit une espèce de perruque. Cependant l'usage des faux cheveux ne fut assez général que parmi les femmes qui portoient la chevelure toujours longue et frisée avec soin, tandis que la mode obligeoit les hommes d'avoir les cheveux courts. Cette mode, ainsi que celle de se raser la barbe, étoit reçue en Italie dès le quatorzième siècle. Depuis le commencement du seizième siècle, on coupoit les cheveux encore plus courts, mais on laissoit croître la barbe, et on lui donna une forme pointue. Cette mode italienne fut introduite en France, lorsqu'en 1524 le roi François I reçut à la tête une blessure qui l'obligea de se faire couper les cheveux (*V.* BARBE), et elle fut imitée dans les pays voisins, plus lentement cependant en Allemagne que dans les Pays-Bas et dans la Suisse. Une chevelure aussi courte que celle qu'on portoit alors, fait croire que depuis 1521, les hommes, du moins, ne se sont guère servi de faux cheveux en France, dans les Pays-Bas et en Allemagne; mais on imagina différentes espèces de calottes et de bonnets pour tenir la tête chaude, et on les fixoit souvent au chapeau. L'usage de pareilles calottes exclut naturellement celui des perruques, et il falloit un événement particulier pour en faire reprendre l'usage. C'est ce qui eut lieu en France lorsque Henri III, par les suites d'une maladie vénérienne, eut perdu ses cheveux, et que pour ne point paroître chauve, il fit attacher des cheveux à sa barrette, qu'il n'ôtoit jamais, même en présence de la reine, pour cacher la nudité de sa tête. *Adrien* TURNÈBE nous apprend qu'en France, parmi les femmes, la mode de porter de faux cheveux s'est conservée jusque dans la seconde moitié du seizième siècle, et que les dames sur-tout qui alloient à la cour, aimoient à se coiffer de perruques blondes. Cette mode se soutint aussi en Angleterre pendant tout ce siècle. JUNIUS, dans sa *Dissertation*, dit clairement que les dames anglaises portoient des perruques, et plusieurs passages de Shakespeare font voir évidemment que l'usage des perruques y étoit alors fort commun parmi les hommes et parmi les femmes. C'est en Angleterre que le mot *perruque* reçut d'abord, et dès la fin du seizième siècle, la signification de *fausse chevelure*, ainsi qu'on le voit par un passage de la quatrième scène du quatrième acte des *Two Gentlemen of Verona* de SHAKESPEARE, et par plusieurs autres passages de ses pièces; en France, comme il a été dit plus haut, ce mot désignoit encore la *chevelure naturelle*. La reine Elisabeth portoit encore, à l'âge de soixante-cinq ans, une perruque blonde. HENTZNER, qui la vit en 1598, à Greenwich, en parle à la pag. 201 de son *Voyage*, publié à Nuremberg en 1629, et c'est de manière à faire voir qu'en Allemagne les perruques n'étoient pas une chose extraordinaire à cette

époque. Leur usage étoit encore fort commun en Angleterre dans la première moitié du 17ᵉ siècle. Vers la fin du seizième, les énormes perruques que nous nommons *à la Louis XIV*, doivent avoir été connues en Espagne ; en Allemagne elles sont encore désignées sous le nom de *perruques espagnoles ;* probablement leur usage y a passé avec le costume et l'étiquette espagnole, lorsque la maison d'Autriche régnoit à-la-fois en Allemagne et en Espagne.

En Italie, l'usage des perruques doit avoir été assez commun au commencement du dix-septième siècle ; c'est ce qu'on peut conclure de la défense qu'en firent en 1615 le synode de Faenza et celui de Trevigi. Le nom, *point de Milan*, qu'on donna à cette époque, en France, à une manière particulière de fixer des cheveux à des rubans, et d'en garnir les calottes, montre encore qu'alors l'art du perruquier étoit cultivé en Italie. Les comédiens s'en servoient, en France, pour jouer des rôles de personnages jeunes ou âgés. Hors le théâtre, il n'y avoit que les personnes âgées qui en fissent usage pour se tenir la tête chaude. La manière dont se coiffoit le roi Henri III fut imitée par beaucoup de jeunes gens qui tondoient leurs cheveux de derrière et laissoient tomber ceux de devant sur le front et sur les épaules, en longues boucles frisées. Montaigne appelle cet usage lâche et efféminé. Cette chevelure longue portoit toujours en France le nom de *perruque*, et les faux cheveux furent appelés *fausse perruque ;* lorsqu'ensuite on ne sut plus distinguer la chevelure naturelle des faux cheveux, on appela aussi ceux-ci une *perruque*.

Vers 1620, Louis XIII perdit ses cheveux, et n'hésita point de les remplacer par de faux cheveux. Il faut qu'alors l'art de faire des perruques ait été très-perfectionné en France, car les portraits de ce roi nous offrent une belle chevelure frisée, tombant sur le front, et ressemblant infiniment à des cheveux naturels. Peu à peu l'exemple du roi fut suivi par beaucoup de personnes de tous les états. Dans les Pays-Bas où cette mode pénétra en 1640, elle trouva beaucoup d'opposition de la part des ecclésiastiques, qui s'élevoient avec une véhémence vraiment ridicule contre l'usage des longs cheveux frisés des deux sexes, et particulièrement contre celui des faux cheveux.

Presque tous les synodes des Pays-Bas lançoient alors l'anathême contre les prédicateurs, et même contre les étudians en théologie, qui s'aviseroient de porter une chevelure longue et frisée. Fort des décisions de ces synodes, *Geoffroy* UDEMANN, prédicateur à Zieriksée, publia en 1642, sous le nom supposé de *Poimenander*, un ouvrage en hollandais, intitulé : *Absalom*, dans lequel il condamnoit, dans les termes les plus véhémens, l'usage d'avoir des cheveux longs et frisés, qu'il prétendoit même être contre la loi de la nature. Cela occasionna beaucoup d'écrits pour et contre les longs cheveux, et leurs antagonistes ne manquèrent point de répéter tous les anathêmes qu'avoient lancés autrefois les Pères de l'église. *Gisbert* VOËTIUS, *Charl.* DE MAETZ ou MAETSIUS, l'un et l'autre professeurs de théologie à Utrecht, et toute la faculté de théologie de cette université, se déclarèrent pour l'obligation d'avoir les cheveux courts. BORSTIUS, grand zélateur de Dordrecht, prêchoit même contre les cheveux longs. Un de ses collègues plus tolérant, *And.* COLVIUS, ami de Saumaise, se plaignit à ce dernier de ce que ces sermons virulens empêchoient de venir à l'église les personnes qui desiroient ne pas quitter leur belle cheve-

lure. SAUMAISE publia à cette occasion sa savante lettre *de Coma*, qui forme un volume de 745 pages, et dans laquelle, selon l'usage de son temps, il rapporte une quantité de recherches qui ne sont pas toujours très-bien liées avec son sujet. Il dit très-peu de choses des faux cheveux chez les anciens, mais il parle des perruques comme d'une coiffure très-usitée, de son temps, dans la Hollande, et il n'en blâme pas l'usage lorsqu'on ne s'en sert que pour l'utilité, et non pas comme ornement, car sous ce dernier rapport il les condamne. Cet ouvrage contient des détails très-curieux; à la pag. 643, il parle d'une coiffure des femmes mariées et des veuves, en usage alors dans certaines parties de la France, qui est tellement bizarre, qu'on auroit de la peine à croire la chose véritable, si Saumaise ne l'affirmoit pas d'une manière aussi sérieuse. L'université de Leyde ne se montra pas si intolérante à l'égard des cheveux, que celle d'Utrecht. REVIUS qui professoit la théologie à Leyde, publia même, avec l'agrément de la Faculté, un ouvrage dans lequel il établit, avec beaucoup de modération, qu'il étoit permis de porter les cheveux longs. Les différens écrits auxquels cette dispute bizarre donna lieu, prouvent du moins que vers le milieu du dix-septième siècle, l'usage des perruques commença à devenir commun chez les hommes et chez les femmes.

On ne sait pas si dans l'Allemagne septentrionale on a fait des perruques, ou si on s'en est servi. Du moins il paroît qu'on ne les a pas connues à Luneboucg en 1571, car pour y jouer alors l'histoire du pauvre Lazare et du mauvais riche de l'évangile, on fit aux acteurs une chevelure blonde de lin préparé. Dans la première moitié du 17e siècle, il n'y a pas de trace de l'usage des perruques dans l'électorat de Brandebourg et le reste de l'Allemagne septentrionale; mais vers le milieu, par conséquent une trentaine d'années plus tard que l'époque à laquelle les hommes ont commencé à porter des perruques en France, les jeunes gens à la mode en adoptèrent aussi l'usage en Allemagne. C'est ce qu'on voit par plusieurs passages des *Visions satyriques de Philander de Sittenwald*, par *Jean-Mich.* MOSCHEROSCH, dont la première édition a paru en 1647.

En France ainsi qu'en Allemagne, l'usage des cheveux longs donna lieu naturellement à celui des perruques qui mettoient en état d'avoir la chevelure toujours bien frisée et bien arrangée. En France, l'art de faire des perruques fut porté à un plus haut degré de perfection, lorsqu'on eut imaginé de faire les tresses sur trois soies, qu'on arrangeoit en les cousant sur des rubans ou d'autres étoffes qu'on tendoit et qu'on assembloit sur des têtes de bois. On ignore l'époque de cette invention; mais on sait qu'un perruquier de Paris, nommé *Ervais*, est l'inventeur du *crêpé*, qui suppose qu'on savoit déjà faire ces tresses. L'observation, que pour donner aux boucles de faux cheveux, un air plus naturel, il falloit fixer les cheveux par le bout qui est du côté de la tête, appartient aux Anglais.

Le plus beau temps des perruques est celui où Louis XIV, qui dans sa jeunesse avoit toujours témoigné beaucoup d'aversion contre les perruques, commença à en porter; son exemple fut suivi par ses courtisans, et bientôt par toute l'Europe. L'usage des grandes perruques doit avoir fait en peu de temps de grands progrès. En 1656, le roi créa quarante-huit charges de *barbiers-perruquiers suivant la cour*; et en 1673, il existoit déjà à Paris, une communauté de deux cents perruquiers. En 1760, cette

communauté étoit composée de huit cents cinquante membres; mais dix ans après, les coiffeurs des dames ou friseurs-perruquiers se séparèrent de la communauté des barbiers-perruquiers, et se déclarèrent *artistes*. Sous le ministère du grand Colbert, les perruques étoient cependant menacées d'un grand orage. Voyant que tous les ans des sommes énormes sortoient de France pour des cheveux étrangers, il proposa au roi d'en défendre l'usage, et d'introduire à leur place à la cour, une certaine espèce de bonnets, mais les perruquiers prouvèrent que l'argent qu'on tiroit de l'étranger pour les perruques fabriquées, surpassoit de beaucoup ce qu'on payoit pour la matière première importée, la mode des perruques se conserva, et leur ampleur augmenta de jour en jour. Il y en avoit qui pesoient plusieurs livres, et qui coûtoient jusqu'à mille écus. On a conservé le nom du perruquier qui, vers 1680, imagina ces énormes perruques de tout genre, qui ont fait passer en effet beaucoup d'argent en France. Il s'appeloit *Binette*.

En France, les ecclésiastiques n'ont jamais essayé de se coiffer de ces énormes perruques qui étoient devenues la coiffure générale des laïcs. Cependant, depuis l'année 1660, ils faisoient assez fréquemment usage de perruques. Selon Thiers, les exemples d'ecclésiastiques portant perruque avoient été très-rares jusqu'alors. L'abbé *Barbier de la Rivière*, fameux dans l'Histoire de France, par ses intrigues, et dont il est souvent question dans les Mémoires du cardinal de Retz, et dans ceux d'Amelot de la Houssaye, donna, vers 1650, le premier exemple d'un ecclésiastique portant une perruque.

Quoique le clergé français se soit toujours borné à porter de simples calottes auxquelles on attachoit des boucles de cheveux, ou des petites perruques d'abbé très-élégantes, cette innovation excita cependant le zèle de différens ecclésiastiques trop orthodoxes. C'est surtout contre les perruques des ecclésiastiques qu'est dirigée l'*Histoire des perruques*, de Thiers. Il observe dans la préface que les perruques des laïcs ne sont pas moins condamnables que celles du clergé, quoiqu'il n'en ait point parlé expressément. Il est assez amusant de le voir passer en revue les différentes espèces de perruques, et employer toute son érudition pour prouver, sur-tout par des raisons canoniques, qu'un ecclésiastique ne peut pas se permettre d'en porter. Il s'élève sur-tout contre les perruques poudrées et parfumées des ecclésiastiques, et à cette occasion il cite S. Augustin, S. Paulin, et différens conciles. Il rapporte avec complaisance les décrets des différens synodes, les ordonnances de différens évêques qui ont condamné l'usage des perruques; et il blâme fortement qu'en 1668, le cardinal de Vendôme, légat *a latere*, en France, du pape Clément IX, et vers 1684, le cardinal Grimaldi, archevêque d'Aix, aient donné à différens ecclésiastiques la permission de porter des perruques. Il est persuadé qu'à cet égard ces prélats ont outrepassé leurs pouvoirs, et il desire dans le dernier chapitre de son ouvrage, « que le pape publie une bulle qu'on seroit obligé d'adopter dans toute la catholicité, par laquelle seroit défendu très-expressément et sous de grandes peines, à tout ecclésiastique de quelqu'ordre et de quelque qualité qu'il fût, de porter des perruques, ni petites ni grandes, ni tours, ni demi-tours, ou des coins de cheveux étrangers »; et il veut même à la page 431, « que le roi défende aux ecclésiastiques de paroître en perruques, comme il a ordonné en 1684,

aux présidens et conseillers des parlemens, de paroître en longue robe dans l'exercice de leurs fonctions».

Dans le 18e siècle, on vit publier en effet des bulles papales contre les perruques, mais ces défenses n'étoient pas aussi générales que le fanatique Thiers les avoit voulu. Il est assez singulier que les détails qui ont été imprimés sur l'époque et les circonstances de ces prohibitions varient tant, et qu'on n'en trouve presque rien dans les collections imprimées des bulles et des brefs des papes. Voici le résultat des recherches exactes et impartiales faites à ce sujet par M. Nicolaï. Dans le *Dictionn. de* FURETIÈRE, augmenté par Basnage et la Rivière (à la Haye, 1727), on lit à l'article *Perruque*, que le pape Benoît XIII a défendu aux ecclésiastiques de porter des perruques; cependant on ne trouve rien de semblable dans le *Bullarium magnum* car dans une ordonnance du 21 avril 1725, la seule qui traite du costume extérieur des ecclésiastiques, il n'y a pas un mot sur les perruques. Mais dans le *Bullarium magnum*, tom. VII, part. 2, pag. 451, et dans le *Bullarium* de Clément XI (Rom., 1723, in-fol.), à la pag. 593, il y a une bulle de ce dernier pape, du 4 mai 1701, adressée *à tous les ecclésiastiques à Rome*, dans laquelle l'usage des perruques et des barrettes faites avec art, et pour tenir lieu de perruques, est défendu aux ecclésiastiques à Rome, non pas d'une manière générale et absolue, mais seulement pendant le service divin et quand ils vont au chœur; dans cette bulle il n'est pas question des religieux, mais seulement des bénéficiers; enfin la peine dont sont menacés les contrevenans n'est pas, comme quelques auteurs l'ont dit, l'excommunication, mais la perte du droit de présence. A l'endroit cité du grand *Bullarium*, pag. 252, et dans le *Bullarium* de Clément XI, pag. 317, on trouve encore une autre ordonnance datée du 7 décemb. 1706, dans laquelle il est dit, au sujet des perruques, qu'aucun prêtre ni clerc ne doit porter une perruque qui couvre le front ni les oreilles, et il est encore défendu expressément, dans un article particulier, de célébrer la messe en perruque. Mais il n'y est pas question d'excommunication lancée contre les contrevenans; mais pour chaque contravention, la bulle fixe une amende de 10 scudi applicable à des œuvres pieuses, et elle menace les contrevenans d'être privés de tout avancement à des bénéfices.

Il paroît qu'à Rome même l'infraction de cette défense des perruques n'a pas été regardée comme un cas papal, car l'évêque peut en dispenser le clergé séculier sous prétexte de maladies, d'âge, d'infirmités, etc. L'évêque de Spire se fit payer pour une pareille dispense la somme de 14 florins; mais pour garder la perruque pendant qu'on disoit la messe, il fallut une dispense spéciale, parce que depuis les temps les plus reculés, il subsiste une loi de l'église qui ordonne aux prêtres d'avoir la tête découverte pendant certaines parties de la messe. Ceux cependant qui n'ont pas cette dispense, et qui voudroient garder la perruque pendant qu'ils disent la messe, savent employer une petite ruse; ils se font faire des perruques ouvertes à l'endroit de la tonsure, ou couvertes en cette place d'une calotte qu'on peut ôter pendant la célébration de la messe; de sorte que la tonsure étant découverte, ils se sont crus autorisés à garder le reste de la perruque.

Parmi le clergé des églises protestantes, les perruques trouvèrent également beaucoup d'adversaires,

et plusieurs prédicateurs parlèrent en chaire contre cette coiffure, dont l'invention fut, par l'un d'eux, attribuée au diable. Vers la fin du dix-septième siècle cependant, l'usage des perruques commença déjà à être reçu par plusieurs d'entre eux, sur-tout par ceux qui occupoient les places les plus éminentes. Cette mode des grandes perruques paroît avoir passé de la France dans l'Allemagne méridionale, et de l'Angleterre dans l'Allemagne septentrionale. Cependant la plupart des ecclésiastiques portoient alors encore leur chevelure naturelle et très-simple. L'usage des grandes perruques, comme il vient d'être dit, ne fut adopté principalement que par les personnages éminens, par les évêques en Angleterre, et par les surintendans généraux en Allemagne. Après le premier quart du dix-huitième siècle, au contraire, l'usage des perruques devint tellement général parmi le clergé protestant de l'Allemagne et de la Hollande, qu'on les regardoit pour ainsi dire comme un attribut nécessaire de tous ceux qui tenoient au clergé; les maîtres d'école en portoient, les écoliers même qui chantoient quelquefois dans les églises étoient obligés d'en porter, et les dévots regardoient en quelque sorte comme s'étant démis de leurs dignités ecclésiastiques, ceux des membres du clergé qui ayant jugé la perruque inutile, préféroient de porter leur chevelure naturelle. En Allemagne cependant, sur-tout dans les parties méridionales et dans la Suisse, ce préjugé ne subsista pas très-long-temps, et on en sentit bientôt le ridicule, de sorte qu'on laissa à chacun pleine liberté de se coiffer comme il lui sembloit bon, et conforme à la décence. En Angleterre l'autorité des perruques est encore dans toute sa splendeur. En 1799, les journaux ont trouvé digne d'être remarqué, que le docteur Randolf, évêque actuel d'Oxford, étoit le premier prélat anglais du dix-huitième siècle qui ait porté sa chevelure naturelle. On regardoit encore, à cette époque, la perruque comme tellement essentielle à la dignité de prélat, qu'on adressa à cet évêque des remontrances contre cette innovation. Il eut beau répondre qu'au dix-septième siècle, sous le règne de Charles II (quoique ce roi portât une ample perruque), on avoit donné une loi, non encore abolie, par laquelle il est défendu aux ecclésiastiques de porter perruque, il se vit obligé de céder aux observations de ses collègues du haut clergé, et de porter une perruque, ce qui, selon l'observation des papiers publics, causa une joie générale. L'abus des perruques énormes ne se borna pas en Angleterre aux membres du clergé. Dans les universités anglaises, non-seulement les professeurs, mais même les bédeaux, ne paroissoient jamais sans perruque. Le lord major et les aldermans de Londres ne peuvent tenir un conseil sans être dans leur costume officiel, dont une énorme perruque fait partie. L'orateur de la chambre des communes, lorsqu'il siége dans le parlement, ou s'il se rend à la cour à la tête d'une députation de sa chambre, ne peut pas se dispenser de mettre une énorme perruque d'alderman; aucun juge ne sauroit prononcer en Angleterre, une sentence, sans être affublé d'une ample perruque. Hogarth a déjà comparé cette perruque des juges à la crinière du lion, et il a dit, dans son humeur satyrique, qu'elle leur donnoit un air non-seulement *respectable*, mais encore *raisonnable*. C'est pourquoi il a placé au-dessus de la perruque de son juge en fonction, une langue de feu, comme pour indiquer qu'au moyen de cette perruque un esprit particulier est descendu sur cette tête. Le siége de ce juge est

supporté par une colonne d'un ordre semblable à celui de Corinthe, mais dont le chapiteau, au lieu de feuilles d'acanthe, est orné de perruques à marteaux. Aux pieds du juge est assis le génie de la jurisprudence criminelle anglaise, qui d'une main tient un petit gibet, et de l'autre essuie ses larmes avec la robe du juge. La perruque du grand chancelier de l'Angleterre, lorsqu'il est en fonction, est d'une ampleur énorme. Du reste, on sent que ces différens personnages ôtent leur perruque dès qu'ils n'exercent pas les fonctions de leur place. Il en est encore de même dans quelques anciennes villes de l'Allemagne, où la grande perruque est regardée comme une partie très-essentielle du costume de sénateur ou de bourguemestre. A ce qu'il paroît, ce préjugé ne se borne pas à l'Allemagne. Pendant la courte époque où l'armée française avoit évacué Gênes, les membres du gouvernement provisoire eurent grand soin de reprendre l'ancien costume des magistrats, et sur-tout les énormes perruques. Tout le monde sait qu'en France la plupart des conseillers aux parlemens portoient une enorme perruque pendant l'exercice de leurs fonctions.

L'histoire des perruques est aussi importante pour la détermination de l'âge et du pays des monumens de l'art, que celle de la barbe; elle offre un exemple frappant du pouvoir des modes et des préjugés. Qu'à l'époque où on en portoit assez généralement, beaucoup de personnes les aient trouvées commodes, et que les vieillards sur-tout en aient porté à cause de la chaleur, rien de plus naturel; mais qu'on leur ait bientôt donné une forme qui ne ressembloit plus du tout à la chevelure naturelle, que ces énormes édifices de cheveux soient restés à la mode pendant plus d'un siècle, qu'encore aujourd'hui le préjugé en prescrive l'usage dans de certaines occasions, et s'oppose avec zèle à leur abolition, voilà ce qu'on auroit peine à croire, si on ne savoit qu'en fait de modes et de préjugés, on a toujours vu se réaliser ce qui avoit paru le plus incroyable.

On est étonné de ne trouver aucune dissertation sur les perruques, les cheveux postiches et la coiffure, dans les volumineuses collections connues sous le nom de *Trésor d'antiquités*, publiées par GRÆVIUS, GRONOVIUS, SALLENGRE et POLENUS; c'est en vain qu'on y cherche le *Commentarius de Coma*, par *Hadr.* JUNIUS, et l'*Epistola ad A. Colvium de capillo virorum, et mulierum coma*, par SALMASIUS; Lugd. Bat. 1644, in-8°. La dissertation *de Coma*, de JUNIUS, parut d'abord à Bâle en 1558, avec ses *Animadversionum libri VI*; celles-ci ont été réimprimées à la page 318 et suiv. du tome IV du *Recueil de petits écrits*, publié par GRUTER, sous le titre de *Lampas sive Fax artium liberalium*; Francf. 1604, in-8°., où on trouve aussi, à la page 482, le traité *de Coma*, qui se trouve encore dans *Gasp.* DORNAVII, *Amphitheatrum sapientiæ socraticæ jocoseriæ*; Hanoviæ, 1616, in-fol., à la pag. 292 et suiv. Ce recueil contient un grand nombre de petites dissertations et de poésies sur des sujets assez singuliers. En 1737 on publia à La Haye une nouvelle édition des *Animadversiones*, avec des corrections de l'auteur, et un appendix; le traité *de Coma* s'y trouve à la page 421. L'*Epistola de capillo virorum*, etc. par SAUMAISE, contient beaucoup de bonnes observations et de passages des anciens sur la manière dont les Grecs et les Romains se coiffoient, arrangeoient et coupoient leurs cheveux; il donne aussi des détails intéressans sur l'origine de la tonsure des prêtres de l'église catholique, mais il ne parle pres-

que point des cheveux postiches en usage chez les Grecs, les Romains et d'autres peuples de l'antiquité; il en parle davantage dans ses notes sur le traité de TERTULLIEN, *de Pallio*, Paris, 1622, in-8°., à la pag. 316 et suiv. Junius n'avoit aussi dit que quelques mots des cheveux postiches. Cela tient sans doute à ce qu'alors on en faisoit peu usage. On ne vit paroître des traités sur les perruques, qu'à l'époque où leur usage commença à être tres-commun, et où elles devinrent même l'objet de beaucoup de disputes, et un sujet de scrupule pour les consciences timorées. *Conrad Tiburtius* RANGO, recteur d'un des gymnases de Berlin, fut le premier qui publia sur les perruques un petit traité devenu aujourd'hui assez rare; il est intitulé : *de Capillamentis, vulgo Parucquen, liber singularis;* Magd. 1663, in-12. Il est le premier qui a recueilli plusieurs passages des anciens et de leurs commentateurs sur cette matière. Son ouvrage a souvent été pillé et copié par ceux qui, après lui, ont traité le même sujet. Selon l'usage des écrivains de son siècle, Rango divague et parle d'une infinité d'objets accessoires; cependant il ne condamne pas les perruques, qui alors, comme une innovation des usages reçus, trouvèrent beaucoup d'antagonistes, sur-tout parmi le clergé : Rango traita ce sujet en plaisantant. *Valentin* ERFURTH publia en 1675, à Léipsick, une dissertation *de Capillamentis, von Barücken*, qui n'est qu'une mauvaise compilation. *Samuel* SCHELWIG donna en 1683, une *Dissertatio theologica philologica de capillamentis, von Parücken*, qui a été réimprimée en 1701. Pour ce qui regarde les temps anciens, il a sur-tout profité de l'ouvrage de Rango; mais il donne plus de détails sur les perruques dans les temps modernes. *Samuel* WERNER, professeur de théologie à Kœnigsberg, publia l'année suivante, sur ce sujet, une dissertation intitulée : *Judicium veterum de capillis peregrinis et ascititiis, maxime clericorum;* Regiomonti, 1684. Il traite avec beaucoup de détails des têtes chauves; il examine s'il est honteux ou malsain d'avoir la tête chauve, si c'est un signe de prudence ou de sagesse, etc. Cet ouvrage contient plus d'érudition que celui de SCHELWIG, et l'auteur y rapporte plusieurs passages des anciens et des Pères de l'église, qui avoient échappé à ses prédécesseurs. Schelwig, connu d'ailleurs par la rigidité de ses opinions, n'avoit pas condamné les perruques, quoiqu'il ne s'en servît point; mais Werner ne fut pas aussi tolérant; il regarde l'emploi des perruques comme un grand péché, et il cherche, cependant sans véhémence, à établir son opinion sur toutes sortes de preuves. Il est assez plaisant aujourd'hui d'observer avec quelle scrupuleuse impartialité il cherche à ôter toute espèce d'excuse aux personnes qui portent perruque. On ne trouve pas autant d'érudition classique, mais plus de connoissance des auteurs ecclésiastiques et canoniques, plus de zèle à condamner tout ce qui, même de loin, ressemble à des perruques et à des cheveux frisés, dans l'ouvrage de *J. B.* THIERS, docteur en théologie et curé de Champrond, qui est intitulé : *Histoire des perruques, où l'on fait voir leur origine, leur usage, leur forme, leur abus et l'irrégularité de celles des ecclésiastiques;* Paris, 1690. Il en a paru plusieurs éditions; la dernière est celle d'Avignon, 1777, in-12. Thiers publia son livre dans l'intention de condamner l'usage des ecclésiastiques de porter des perruques. Il a profité de l'ouvrage de Rango pour ce qui regarde l'usage des cheveux postiches chez les Grecs

et les Romains; mais il rapporte beaucoup de décrets, inconnus jusqu'alors, de conciles et de synodes, des décisions contraires aux perruques données par des membres distingués du clergé catholique. *Jean-Baptiste* PACCICHELLI publia trois années après Thiers, sur les masques, les perruques et les gants, un ouvrage devenu fort rare, intitulé: *Schediasma juridico-philologicum tripartitum de larvis* (*vulgo mascheris*); *de capillamentis* (*vulgo perruchis*), *de chirothecis* (*vulgo guantis*); Neapoli, 1693, in-12. Il n'a connu l'ouvrage de Rango que par la citation de Thiers, et il se plaint de ne l'avoir point trouvé dans les meilleures bibliothèques de Naples. Il est plus tolérant que Thiers à l'égard des perruques; il convient même que certaines personnes peuvent en avoir besoin. *Jean-Phil.* GROSSIUS publia à Wittemberg, en 1694, une dissertation *de Capillis et capillamentis*. En 1707, *Tob.* HŒPFNER et *G. S.* SCHŒNHERR soutinrent à Leipsick une dissertation académique *de Quæstione, num ecclesiastæ liceat gerere capillamentum*. Ils sont fortement pour l'affirmative, et ils allèguent quelquefois des raisons qui, aujourd'hui, paroîtroient assez plaisantes. M. DEGUERLE, sous le nom supposé du docteur AKERLIO, a publié un *Eloge des perruques, enrichi de notes plus amples que le texte*; Paris, an 7, in-12. On lui a reproché beaucoup de négligences et d'inexactitudes quant aux sources dans lesquelles il a puisé, et d'avoir souvent été très-infidèle dans la manière dont il a rapporté certains traits d'histoire. M. BŒTTIGER, dans sa *Sabina* ou *Dissertations sur la toilette des dames romaines*, dont la traduction a été insérée dans le *Magazin Encyclopédique*, a décrit avec autant d'esprit que d'érudition la coiffure des femmes à Rome; mais il ne parle pas avec détail des perruques dont elles se servoient. M. STIEGLIZ a également inséré dans le *Journal du Luxe et des Modes*, de M. BERTUCH, avril et mai, 1798, une dissertation intéressante sur la coiffure des dames romaines; il y a joint deux gravures qui représentent plusieurs de ces coiffures, mais il parle peu des perruques et des cheveux postiches des femmes grecques et romaines. Il auroit pu ajouter à ses gravures de coiffures, les seize têtes très-jolies et simples de femmes romaines publiées d'après de petits monumens en terre cuite, par CAYLUS, tom. I de son *Recueil*, planches 75-78. — Un livre remarquable du seizième siècle, intitulé: *Gli ornamenti delle donne, tratti dalle scritture d'una reina Greca, per M. Giovanni* MARINELLO, Ven. 1562, in-12, nous apprend quel soin les femmes italiennes prenoient alors pour augmenter leurs charmes. Le second livre de cet ouvrage traite en entier des cheveux. On y trouve un grand nombre de remèdes propres à teindre les cheveux, à les faire pousser, à les détruire; mais il n'y est pas question de la manière de remplacer les cheveux naturels par des cheveux étrangers. Le mot *perucca* n'y est pas employé non plus dans le sens de cheveux naturels. Dans l'ouvrage de PASCHIUS, *de Inventis novantiquis*, on ne trouve rien sur les perruques et sur les cheveux postiches; il en est de même de deux petits ouvrages d'ailleurs assez insignifians, mais dont le titre pourroit faire penser qu'on y trouveroit quelque chose sur cette matière. Ces deux ouvrages sont: *J. Matthæi Lunensis, Libellus de rerum inventoribus*, et M. *Antonii* SABELLICI, *Poëma de rerum et artium inventoribus*; ils ont été publiés ensemble à Hambourg, 1613, in-8°. Dans le quatrième vol. des *Mémoires de l'Académie des Bel-*

les-Lettres, l'abbé Nadal a donné un *Mémoire sur le luxe des dames romaines*, mais il ne contient que des choses rebattues, sans aucun ordre. Dans l'*Histoire du luxe des Athéniens*, par M. Meiners, ainsi que dans la *Comparaison historique des mœurs et des constitutions du moyen âge avec celles de notre siècle*, par le même; Hannover, 1793, 1794, in-8°. (en allemand), on ne trouve rien sur ce sujet. Il n'en dit que quelques mots à la page 153 de son *Histoire de la décadence des mœurs parmi les Romains pendant les premiers siècles après l'ère vulgaire*; Vienne, 1791, in-8°. Le principal et le plus intéressant ouvrage sur cette matière, est celui de M. *Frédéric* Nicolaï, intitulé : *Uber den Gebrauch der falschen Haare und Perrucken in alten und neuern Zeiten*, c'est-à-dire, *sur l'emploi des cheveux postiches et des perruques dans les temps anciens et modernes*; Berlin, 1801, in-8°., avec soixante-six gravures de perruques et de coiffures. C'est principalement de cet ouvrage que j'ai extrait cet article.

Persea; la *persea* étoit autrefois un arbre indigène en Ægypte. Les descriptions que les anciens auteurs nous en ont laissées sont trop défectueuses pour qu'on puisse reconnoître aujourd'hui ce même arbre et lui assigner sa place dans les systêmes botaniques. Cependant il faut qu'il ait rendu aux Ægyptiens des services essentiels, car il est souvent représenté dans leur écriture hiéroglyphique, et dans les temps où l'Ægypte étoit sous la domination des Romains, il étoit défendu par une loi expresse de couper ou de détruire de ces arbres. Pline fait un grand éloge du fruit de la persea, et dit aussi que son bois durable sert très-bien pour la construction des vaisseaux. Quelques auteurs modernes ont cru que la persea de l'Ægypte n'étoit autre chose que le pêcher. Cette opinion mérite d'autant moins d'être reçue, que Pline (qui à la vérité la nomme *persica Ægypti arbor*) la compte au nombre des arbres qui restent verds toute l'année, tandis que les feuilles du pêcher tombent tous les ans en Ægypte, aussi bien qu'en Europe. La fleur et le fruit de la persea sont très-communs sur les monumens ægyptiens, ils coiffent ordinairement la tête des divinités de l'Ægypte. De Guigne a prétendu qu'un mot qui, dans le Dictionnaire chinois, signifie *puissance*, avoit tant d'analogie avec ce symbole, qu'on peut croire que c'est celui de la puissance. Caylus a adopté peut-être trop facilement cette explication, t. v, p. 41. Quoi qu'il en soit, cette coiffure se trouve aussi sur plusieurs pierres. Winckelmann, dans sa description des pierres gravées de Stosch, en rapporte quatre qui ont été gravées par Schweikart, pl. iii, numéros 14-17. Celle-ci, qui est gravée sur une cornaline, l'a été par Caylus, tom. iv, pl. 15, n° 2.

Depuis long-temps cette plante exerce la sagacité des botanistes et des antiquaires. Beaucoup ont franchement avoué leur ignorance, d'autres, comme nous l'avons dit, l'ont confondue avec la *persica*, d'autres avec une espèce d'*anacardium*. Mahudel, dans un *Mémoire* imprimé parmi ceux de l'Académie des Belles-Lettres, t. iii, a voulu prouver que c'étoit la *persea* de Lecluse. M. Schreber pense que c'est la *cordia myxa* de Linnæus. Cette plante paroît originaire de l'Inde. Elle est très-abondante dans l'Ægypte et dans l'Arabie, même dans l'Æthiopie.

Persil. *Voy.* Ache.

Persiques: on appelle ainsi des statues qui représentent des captifs avec leurs vêtemens ordinaires, pour servir de colonnes ou de pilastres. On en attribue l'invention aux Lacédémoniens, qui, après la

bataille et la victoire de Platée, voulant humilier les Perses, bâtirent une galerie qu'ils appelèrent *persique*, dont ces sortes de statues soutenoient la voûte. *Voyez* CARYATIDES.

PERSONNAGE ; ce mot n'appartient pas précisément à la langue des arts ; on y emploie d'ordinaire le mot figure, et avec raison, puisque les personnages que les arts prennent pour objets de leurs imitations, ne sont que figurés. Cependant, par un usage reçu, le mot *personnage* est employé en parlant des ouvrages de peinture exécutés en tapisserie. On dit donc une *tapisserie à personnages* ; et l'on peut dire aussi *personnages allégoriques* d'un tableau, d'un bas-relief. *Voy.* ALLÉGORIE et FIGURE.

PERSPECTIVE ; on appelle ainsi la science qui enseigne à disposer les lignes et à employer les couleurs, de manière à représenter sur une surface plane l'image parfaite de tous les objets, tels qu'on les voit dans la nature. On doit considérer trois choses dans la perspective : les *lignes* qui déterminent le contour du tout ou des parties ; le *clair-obscur*, qui en fait sentir le relief, et le *coloris*, qui en démontre la véritable apparence. Les lignes forment ce qu'on appelle le dessin, et les couleurs jointes au dessin constituent l'art de la peinture ; en conséquence ; la perspective se divise en perspective *linéaire* et perspective *aérienne*. La perspective *linéaire* fait partie des mathématiques, et comme telle elle est soumise à des principes rigoureusement démontrés ; elle enseigne de quelle manière les lignes qui circonscrivent les objets se présentent à l'œil du spectateur, suivant le point où cet œil est posé, et la distance de ces objets. Par l'observation des règles de la perspective *aérienne*, le peintre parvient à représenter sur une surface plane, au moyen des couleurs, toutes les distances qui se trouvent d'un objet à un autre, jusqu'au terme le plus éloigné de notre œil, et à fixer la couleur locale sur tous les plans du tableau. On l'appelle *aérienne*, parce qu'elle est l'effet de l'air vaporeux interposé entre les différens objets. Cet air affoiblit par sa couleur tous les tons, en proportion de la plus ou moins grande quantité et de l'éloignement plus ou moins grand des plans du tableau, relativement à notre œil.

La science de la perspective est une des plus essentielles pour un artiste, parce qu'il n'est aucun objet qui ne se présente en perspective. Elle s'étend non-seulement sur des objets réguliers, qui sont l'ouvrage de l'art, mais sur tout ce qui existe dans la nature. Les nuages, les montagnes, les arbres, les terreins, les eaux, etc., offrent tous une perspective dont il faut connoître les proportions, afin de ne jamais se tromper dans la manière de les représenter. Il n'est pas rare de voir des artistes, d'ailleurs très-célèbres, pécher contre les règles de la perspective, et s'exposer, par ignorance ou présomption, à commettre, dans leurs ouvrages, des fautes d'autant plus graves, qu'en rendant d'une manière fausse la représentation de la nature, ils s'éloignent du premier mérite de la peinture, qui est d'en rendre la fidelle expression.

Quoique les principes et les règles de la perspective soient réellement une partie de la géométrie, il paroît néanmoins qu'un peintre peut se contenter d'étudier simplement la partie de cette science qui a rapport à son art, et que, sans approfondir les causes et les effets, ni établir la démonstration mathématique des objets représentés, il lui suffit de bien connoître les principales règles de la perspective géométrique adaptée au dessin et à la peinture, et qu'il peut se borner

au petit nombre de figures et de règles nécessaires pour ne pas s'écarter de la vérité de la nature, sauf à se rendre compte rigoureusement de ses opérations au moyen de la marche que lui prescrira la géométrie, s'il veut en connoître à fond tous les détails.

Quant aux règles et aux principes de la perspective linéaire, nous renverrons aux différens ouvrages qui en ont traité particulièrement, et qui sont indiqués à la fin de cet article, sur-tout aux sept premiers chapitres de l'ouvrage de M. VALENCIENNES, intitulé : *Elémens de perspective-pratique*.

Comme toutes les opérations de la perspective linéaire sont mathématiquement exactes, elles doivent nécessairement présenter les objets tels qu'ils sont effectivement apparens dans la nature. Le Poussin, Le Sueur, Lahire, Vernet, Paul Véronèse et plusieurs autres peintres célèbres, ont si bien senti la nécessité de connoître la théorie de la perspective, qu'ils en ont fait une étude approfondie. Leurs tableaux ont un tel caractère de vérité dans les plans et dans la composition, que le spectateur croit être témoin de la scène représentée par le peintre. Dans les sept sacremens et les autres tableaux du Poussin, on trouve une grande perfection de perspective, infiniment de simplicité dans les lignes, de grandeur dans les plans, de vérité dans l'action que l'artiste donne à ses figures qui sont dans une parfaite proportion avec les objets qui les entourent. Paul Véronèse est un de ceux qui ont mis la distance la plus vraie pour que la perspective de ses tableaux soit agréable ; la vie de saint Bruno, par Le Sueur, est un traité pratique et complet de perspective. Ces grands maîtres mettoient eux-mêmes leurs tableaux en perspective. Ils en établissoient d'abord le plan, et plaçoient ensuite les figures dans leurs justes proportions et à leur vraie distance. Ils ne faisoient pas comme ces peintres qui commencent par pyramider leur sujet, leurs figures et ensuite leur architecture, et qui s'imaginent avoir mis celle-ci en perspective, parce qu'ils ont déterterminé, soit dans le tableau, soit même en dehors, un point auquel vont aboutir toutes les lignes, et qu'ils appellent le point de vue. Il en résulte que, pour voir leurs tableaux, il ne faut se mettre ni en face, ni au milieu, mais de côté, et qu'il est même nécessaire de s'éloigner beaucoup pour le rencontrer.

Il y a des peintres qui font mettre par un autre leurs tableaux en perspective, principalement pour les fonds et les accessoires ; pour les figures, ils se passent des règles, soit parce qu'elles dérangeroient leur groupe en ôtant les lignes pyramidales, soit parce qu'elles les obligeroient de les raccourcir ou de les alonger, ce qui gâteroit leur composition ; et dans ce cas, ils croient se tirer d'embarras par une licence qui, en perspective, est toujours une fausseté qu'on ne peut souffrir dans la représentation de la nature. On ne conçoit d'ailleurs guère comment deux artistes de différens genres peuvent avoir la même conception et la même façon de voir pour composer un tableau à eux deux, et d'un autre côté, comment on peut imaginer de dessiner des figures avant de connoître et d'avoir établi le plan sur lequel elles doivent poser. Si l'artiste fait mettre l'architecture en perspective après avoir établi ses figures, il arrive nécessairement, ou qu'elle n'est pas d'accord avec les groupes, ou qu'elle ne se compose plus de la même manière qu'il l'avoit d'abord imaginé, ou que les figures détruisent la grandeur de l'architecture, ou que celle-ci rend

les figures mesquines et hors de proportion ; d'après cela, plus d'ensemble, et ce défaut de vérité dans un ouvrage, quelque bien exécuté qu'il soit d'ailleurs, nuit essentiellement à sa perfection.

Quand il n'y a qu'une seule figure dans le tableau, et que les différens accessoires qui l'entourent lui sont subordonnés, cette figure n'est pas difficile à dessiner pour la mettre bien en perspective ; car, en plaçant le modèle suivant la hauteur du point de vue que l'on a déterminé dans la composition, et en observant la distance requise pour le dessiner, on n'a, pour ainsi dire, qu'à le représenter tel que la nature l'offre à notre œil. Mais si la composition exige plusieurs figures, pour qu'elles soient bien disposées dans le tableau, il faut nécessairement faire de petits modèles en terre ou en cire, les grouper sur un terrain en proportion, et après avoir établi la ligne horizontale et placé son point de vue, élever sa composition jusqu'à la hauteur de l'œil, vis-à-vis le point de vue qu'on aura marqué dans la maquette. On recule alors à la distance de trois fois la largeur du devant du tableau ; on dessine l'ensemble de la composition sans changer la position de l'œil, pour avoir l'intention de chacune des figures qui doivent servir à placer le modèle, pour en faire des études séparées, et pouvoir ensuite les réunir dans le tableau. Lorsque l'artiste dessine ses différentes figures d'après nature, il ne doit pas manquer de placer le modèle de façon qu'il soit précisément comme dans l'esquisse, relativement à la hauteur du point de vue qui a servi à dessiner d'après la maquette. Voilà comment Le Poussin, Le Sueur, etc. s'y prenoient pour établir leurs compositions qui sont si naturelles, et dans lesquelles on se rend si bien compte de tous les objets qui constituent la scène représentée. D'après cette méthode, il est aisé de mettre son plan en perspective sur le tableau, pourvu toutefois que l'on ne change ni la hauteur de la ligne horizontale, ni la place du point de vue, ni la distance de trois fois la largeur du tableau.

La perspective linéaire assure la justesse, la vérité et la grace des contours, mais elle ne constitue que le dessin et la composition, au lieu que la perspective aérienne, jointe à la linéaire, et bien entendue, forme ce qu'on appelle un tableau, ou la représentation fidelle de la nature. Claude le Lorrain et plusieurs autres grands coloristes n'ont dû leur talent sublime qu'à la connoissance profonde de cet art. Vernet en étoit si pénétré, et l'avoit si bien calculé par principes certains et raisonnés, qu'il n'étoit jamais embarrassé de représenter les effets de la nature, quelque difficiles et extraordinaires qu'ils pussent être.

Les vapeurs ou émanations aqueuses qui s'élèvent de la terre ou de la surface des eaux, prennent différentes teintes, selon la saison et l'heure de la journée. Quoique transparentes et peu sensibles, ces vapeurs contribuent cependant beaucoup à établir les distances par le plus ou le moins d'altération qu'elles occasionnent dans les couleurs ; cette dégradation progressive des tons est difficile à faire sentir. C'est pourtant la base de la perspective aérienne, et l'artiste qui ne rend pas cet air vaporeux qui entoure et sépare tous les objets, ne met ni harmonie ni vérité dans ses tableaux. (*Voyez* VAPEURS.) Les brouillards, qui ne sont que des nuages placés dans la plus basse région de l'air, produisent aussi quelques phénomènes relatifs à la perspective, et que l'artiste doit observer pour se les rendre familiers et en tirer parti selon les convenances. Quand le brouillard est très-

épais, il intercepte une partie de la lumière, qui n'éclaire que très-imparfaitement les objets dont il atténue les formes et les couleurs, au point de les faire disparoître entièrement à une distance très-peu éloignée. Alors il n'y a que les premiers plans où l'on puisse distinguer les détails, soit pour les formes, soit pour les couleurs, qui sont toujours un peu indécises. Le second plan n'offre que des masses plus confuses; la couleur s'efface et n'a presque plus rien de distinct; tout s'évanouit au troisième plan. La couleur du brouillard est ordinairement grise, et il est plus ou moins doré, en raison de son épaisseur et de la facilité que les rayons du soleil trouvent à le pénétrer. Un des effets les plus singuliers que produit le brouillard, c'est de faire paroître les objets qu'on voit au travers, plus grands et plus éloignés qu'ils ne le sont effectivement. Cet effet est une simple illusion d'optique. Les vapeurs aériennes affoiblissent plus ou moins les tons, suivant que les objets sont plus ou moins éloignés de notre œil; cette vapeur légère, à mesure qu'elle augmente, prend une couleur plus ou moins azurée; les objets que nous appercevons perdent leurs détails et la fermeté de leur fini, en raison de leur éloignement et de la quantité de vapeurs qui est interposée entre eux et le spectateur. Notre œil, habitué à juger des distances par la diminution des lignes et par l'affoiblissement des tons, est trompé dans l'effet du brouillard en voyant un objet d'une certaine grandeur à une certaine distance, avoir la couleur aérienne qui appartient à une distance plus éloignée, et une perte de détail qui n'a ordinairement son effet que dans un plan plus enfoncé que celui où cet objet se trouve placé; en sorte que voyant ces couleurs et ces détails affoiblis sans aucune diminution apparente des lignes qui constituent ses proportions, il s'ensuit naturellement que l'œil est trompé et qu'il croit voir ces objets d'une dimension plus grande qu'ils ne le sont réellement. Lorsque les nuages et les brouillards tombent en pluie, l'air devenu plus clair et plus pur donne un autre aspect aux objets. A travers la pluie on distingue plus facilement les objets qu'à travers la vapeur brumeuse. Cependant quand la pluie est considérable, ses effets ressemblent à ceux produits par le brouillard, soit par l'altération des couleurs, soit pour celle des lignes et des détails.

La couleur produit des illusions d'optique qui trompent l'œil aussi réellement que celles qui sont occasionnées par des lignes. Un objet dont le ton de couleur est égal à un autre d'un genre différent et plus éloigné de l'œil, se confond avec celui-ci, ou représente l'image d'une chose qui lui est tout-à fait étrangère. On prend souvent pour un percé du ciel un mur blanc et éclairé par le soleil, lorsqu'on le voit à travers des arbres. Des pièces de toile bleuâtre étendues dans une prairie, font l'effet d'une eau stagnante et ridée par le vent. Quelquefois les nuages représentent parfaitement des montagnes à l'horizon. Cette illusion a souvent trompé les navigateurs les plus expérimentés: les marins la nomment terre de brume; ils ne la reconnoissent que par la décomposition de la forme de ces montagnes imaginaires. Les vitrages d'une maison opposée au soleil couchant font l'effet d'un incendie, etc. Les artistes ne doivent pas copier ces illusions. Tout ce qui est indécis dans la nature, ne doit pas être imité, parce qu'en supposant qu'on réussisse à le rendre avec la plus grande justesse, on se sera donné beaucoup de peine pour ne représenter qu'une illusion, et par conséquent une faus-

seté. C'est aussi par une illusion d'optique que la couleur des laves semble rapprocher de notre œil le volcan sur lequel elles sont posées, quelqu'éloigné que soit ce volcan. Comme la couleur de ces laves offre des tons entiers, rouges, jaunes, bruns ou noirs, les montagnes volcaniques ont toujours l'air d'être plus près qu'elles ne le sont véritablement. Cet effet est très-sensible à Naples; de tous les côtés, on y voit le Vésuve, et malgré son éloignement, il paroît être contigu aux murs de la ville, quand on l'apperçoit de l'intérieur d'une rue. Quoiqu'il n'y ait pas précisément des couleurs plus fuyantes ou plus rapprochées les unes que les autres, celles des volcans semblent faire une exception à cette règle, par les tons décidés et vigoureux qui les couvrent en partie. Si une petite partie de cette lave étoit isolée sur un terrein d'une autre nature, et cependant à la même distance que la masse générale de la montagne, la teinte de ce morceau, quoique très-vigoureuse, seroit retenue à sa place par les tons des terreins environnans, au lieu que le volcan tout entier étant revêtu d'une couleur forte, et n'ayant rien dans ses environs qui puisse retenir à sa place cette teinte vigoureuse dont il est couvert, doit paroître plus rapproché de l'œil qui l'observe. En ajoutant encore à cette cause l'aspérité et la dureté des formes de la lave, la fermeté avec laquelle se dessinent les moindres détails qui paroissent plus terminés que s'ils étoient d'une autre matière, l'absence de la végétation, l'aridité générale de la montagne, on sentira que ce sont ces moyens réunis qui opèrent cette illusion de rapprochement. Ainsi, lorsque l'artiste est obligé de représenter une montagne volcanique, il doit choisir le moment où les vapeurs la couvrent en partie, ce qui arrive ordinairement au lever du soleil. Les nuages qui entourent alors la montagne, et qui laissent voir, par intervalle, le cratère d'où ils sont sortis, détruisent l'illusion dont nous venons de parler; et ajoutent par leur contraste, un intérêt de composition qui porte l'empreinte de la grandeur et de la majesté. Ils fournissent encore, par leur couleur aérienne, un moyen de plus pour mettre en harmonie ces couleurs de lave si entières de ton, et pour les fixer à leur véritable plan. (*Voy.* VOLCAN.) La réflexion des objets colorés dans l'eau suit à-peu-près les mêmes principes que celle des lignes, à cela près, que la couleur réfléchie perd le brillant de la lumière et la force des ombres. *Voy.* REFLEXION.

Une manière très-agréable et très-intéressante d'étudier la nature, c'est de la voir dans la chambre obscure (*Voy.* OBSCURE), ou réfléchie dans des miroirs convexes blancs ou noirs. Par ces moyens ingénieux, elle est plus ou moins réduite, selon que les verres convexes ont leurs foyers plus ou moins rapprochés. L'image des objets devient, pour ainsi dire, plus facile à concevoir que la nature elle-même, parce qu'elle se trouve encadrée sur une surface plane, et qu'on la regarde d'une manière à laquelle on n'est pas habitué; l'œil ne voit que ce qu'il peut et doit embrasser. Elle fait l'effet d'un tableau en miniature, dont on peut distinguer toutes les parties, soit pour l'harmonie aérienne, soit pour celle des couleurs, en apprécier la valeur, et les comparer entr'elles avec d'autant plus d'attention, qu'on n'est distrait par aucun objet extérieur. Il faut cependant observer que la convexité des verres de la chambre noire déforme les lignes et les rend courbes, ce qui est un grand défaut dans cette machine. Elle en présente un autre pour la couleur

et sa pureté, en ce que les teintes ne sont nettes et fermes que dans le foyer. A mesure qu'elles s'en éloignent circulairement, elles s'affoiblissent par gradation, et finissent par se confondre entr'elles et ne plus rien former de distinct, sur-tout si le spectre blanc qui reçoit l'image de la nature, est plus grand qu'il ne doit l'être. D'après cela, les maîtres de l'art conseillent aux jeunes artistes de ne pas copier la nature dans la chambre noire, soit en calquant les lignes sur du papier, soit en copiant les tons de couleur, en supposant que cela soit possible; mais ils les exhortent à la consulter souvent, sur-tout dans son foyer de lumière, où la couleur réfléchie est la plus nette; ils y prendront d'excellentes leçons d'harmonie et de couleur locale, et des différens effets du ciel éclairant les objets terrestres; ils s'y formeront une manière vraie, puisée dans la nature; ils acquerront une grande supériorité sur ceux qui négligent de l'étudier, ou se sont formé des systêmes erronés pour ne l'avoir pas assez consultée.

Il est essentiel de bien choisir le miroir qui sert à porter et à redresser les objets; il doit être d'un excellent tain, car il y a beaucoup de miroirs qui ternissent les ombres réfléchies, et les rendent couleur d'ardoise: ceux de métal sont à préférer, ainsi que le prisme qui les remplace très-bien. Le miroir convexe blanc rapetisse la nature, et lui donne un agrément qui fait plaisir à l'œil; mais avec le défaut de déformer les lignes, comme la chambre noire, il a encore celui de rendre la nature aussi brillante qu'elle l'est en effet, et par conséquent aussi difficile à copier. Il peut néanmoins servir pour prendre des leçons de netteté et de fini, qu'il démontre au plus haut degré de perfection.

Le miroir convexe noir est préférable, en ce qu'il a la netteté et le fini précieux de la nature; il la représente éclairée plus foiblement, et de la réflexion de la teinte de la lumière secondaire. Alors, comme les clairs sont moins vifs et moins brillans qu'elle, les moyens que la peinture donne pour rendre le ton lumineux de ces clairs, sont égaux en valeur avec ceux que le miroir noir réfléchit. Dès-lors, tout ce qui se voit dans ce miroir peut se rendre en peinture, à l'exception de la lumière primitive, qu'il est impossible de copier au point de faire illusion. Le miroir noir n'est bon que lorsque le verre est noir par lui-même, et qu'il est très-opaque; car ceux que l'on fait en mettant une couche de couleur noire derrière un verre blanc, ont le défaut de n'être pas aussi purs, et forment ordinairement une double réflexion occasionnée par la surface polie du dessus et celle du dessous, où est adaptée la couleur. Le miroir noir représente la nature avec bien plus de force, de pureté et de fini que la chambre noire, parce que la réflexion en est simple, et que les objets s'y peignent immédiatement; au lieu que dans la chambre noire, l'image des objets se porte d'abord dans le miroir qui les réfléchit, ensuite sur le spectre. Cette double réflexion diminue beaucoup la force et la netteté des objets. Le miroir noir est facile à transporter; on peut le placer sans difficulté, en l'attachant à un arbre ou à un bâton, et copier la nature dans un miroir, comme on copieroit un tableau, ce qui ne sauroit s'exécuter au moyen de la chambre noire.

La perspective du théâtre dérive essentiellement des règles générales de la perspective, mais elle a de plus des nuances qui lui sont propres; elle exige une méthode plus prompte dans l'exécution, et elle

comporte des licences qui ne peuvent être tolérées que dans la représentation de la nature offerte au même instant aux yeux d'un grand nombre de spectateurs qui la regardent des différentes places où ils se trouvent, et dont il n'y a qu'un petit nombre, et quelquefois aucun, qui soit au véritable point où l'on devroit être pour jouir de la justesse et de l'ensemble de la décoration. La perspective théâtrale a d'autres inconvéniens ; les uns dépendent du plus ou moins de difficultés dans l'exécution, et demandent beaucoup de pratique et d'habitude dans cet art pour les parer ; les autres ne peuvent s'éviter que par une suite de raisonnemens et une grande connoissance des effets du théâtre. La perspective d'un tableau se dessine toujours sur une seule surface unie ; celle du théâtre, au contraire, se trace sur beaucoup de plans, que l'on nomme rideaux, coulisses, châssis, double fond et toile de fond. C'est de la régularité et de l'entente de tous ces différens plans, que résulte la perfection de cet art, soit pour le dessin, soit pour la couleur. La charpente du théâtre étant irrégulière dans tous ses plans, soit horizontaux, soit perpendiculaires, elle doit être bien connue du décorateur. On sait que le plancher n'est pas de niveau, et qu'il s'élève insensiblement du bord de l'avant-scène jusqu'au fond. La largeur diminue dans les mêmes proportions, ainsi que la hauteur, d'où il résulte que l'intervalle qui se trouve dans tous les sens à la dernière coulisse, est beaucoup plus petit que celui de l'ouverture générale du théâtre, c'est-à-dire, au point de sa plus grande dimension. Cette irrégularité est déjà une espèce de perspective ; elle a été imaginée pour que le plus grand nombre des spectateurs, qui se trouve placé aux deux côtés de la salle, puisse jouir en partie des décorations qui sont peintes sur les coulisses. Cette construction ajoute encore, par sa diminution graduelle et réelle, à la diminution perspective, et fait paroître les enfoncemens beaucoup plus considérables. C'est pour cette raison que le décorateur doit principalement s'attacher à connoître la construction du théâtre où il doit peindre une décoration, parce que cette charpente n'a pas de règle fixe. Elle dépend de la grandeur de l'emplacement, du goût de l'architecte qui la construit, et de la distribution des places des spectateurs, qui forment l'ensemble de la salle. Un autre inconvénient auquel il est bien difficile de remédier, c'est le rapport de la diminution perspective des objets peints avec les figures des acteurs, qui, en s'éloignant vers le fond du théâtre, ne peuvent pas se rapetisser dans la même proportion que la décoration, ce qui fait que ces acteurs, qui se trouvent en proportion lorsqu'ils sont sur l'avant-scène, deviennent trois ou quatre fois plus grands qu'ils ne devroient l'être quand ils approchent du fond du théâtre, relativement aux corps qui les entourent sur ce plan.

On a beaucoup discuté sur la question de savoir si les anciens ont connu et observé la perspective dans les ouvrages qu'ils ont exécutés. D'après ce qu'Euclide a écrit sur la perspective, et d'après deux passages de Vitruve, dont l'un est dans le deuxième chapitre du premier livre, l'autre dans la préface du septième, il est évident qu'ils ont connu la perspective linéaire, et qu'ils l'ont regardée comme une science particulière très-utile au peintre, sans laquelle il lui seroit impossible de représenter certains objets d'une manière naturelle. Mais précisément ce qu'Euclide, ce mathématicien si distingué, a écrit sur la perspective, nous fait voir évidemment qu'ils n'avoient pas fait

de grands progrès dans cette partie des arts. Du reste, ce qui nous est parvenu des monumens des arts de l'antiquité, peut faire croire que les peintres, les sculpteurs, les graveurs, n'ont pas jugé à propos de se conformer au peu de connoissances qu'on avoit alors sur la perspective. La science complète de la perspective doit être regardée comme une invention des modernes. Les premiers qui paroissent en avoir posé les fondemens, sont *Léonard* de Vinci et *Albert* Durer. *Dan.* Barbaro, Lomazzo, Fonseca, Perrault et plusieurs autres, ont soutenu que les anciens ignoroient tout-à-fait la perspective. Perrault eut pour antagoniste Boileau, et depuis l'abbé Sallier, dans un *Mémoire* imprimé dans le huitième volume des *Memoires de l'Académie des Inscriptions;* le comte de Caylus, dans un *Mémoire* inséré dans le trente-deuxième volume du même Recueil; Algarotti, dans son *Essai sur la peinture;* Klotz, dans son ouvrage *sur l'utilité des pierres gravées*, et dans un autre, intitulé : *Essai pour servir à l'Histoire du goût et de l'art, d'après les médailles*, pag. 178, ont défendu l'opinion contraire; mais il est évident que ces différens auteurs ont mal compris les passages dont ils se sont appuyés, sur-tout dans les deux de Pline, dans les paragraphes 8 et 10 du trente-sixième chapitre du livre 35, et qu'ils se sont mépris sur ce qu'on appelle, en peinture, *perspective.* Lessing, dans son *Laocoon* et dans ses *Lettres sur différens sujets d'antiquité;* Lippert, dans l'avant-propos de sa *Dactyliothèque ;* Meister, dans son Mémoire *de Optica veterum*, dans les *Mémoires de l'Académie de Gœttingue*, tomes V et VI, et M. de Ramdohr, dans son ouvrage sur la *Peinture et la Sculpture à Rome*, tom. II, pag. 163, ont attribué aux modernes une connoissance bien plus étendue de la perspective que n'avoient les anciens. M. Fiorillo, dans ses *Kleine Schriften*, in-8°., 1803, en a tracé l'histoire chez les anciens, et depuis sa renaissance chez les modernes. Albert Durer paroît être celui qui, le premier, a réduit la science de la perspective à des principes clairs et précis : *Pedro* del Borgo lui a sans doute facilité ce travail utile. C'est à ce dernier que le Père Danti, dans son ouvrage intitulé: *Sopra la prima regola del Vignola*, page 82, attribue d'avoir le premier publié les véritables règles de la perspective; il dit qu'il a laissé en manuscrit trois livres sur la perspective, qui, ajoute-t-il, ont été copiés en grande partie par *Daniel* Barbaro.

Lomazzo attribue à l'école de Lombardie une connoissance particulière de la perspective; dans cette partie de l'art elle s'est distinguée, dit-il, comme l'école romaine s'est distinguée par le dessin, et l'école vénitienne par le coloris. Giovanni et Peruzzi sont cités parmi les peintres florentins, comme ayant excellé dans la perspective.

Plusieurs peintres de l'école de Bologne et de l'école romaine se sont également fait un nom sous le rapport de la perspective. Baglioni parle d'un certain Tarquinio de Viterbe, dont les vues furent enrichies de figures par Zanna, peintre romain. Un religieux théatin de Césène, nommé Zaccolini, contribua beaucoup aux progrès de cet art au commencement du dix-septième siècle. Outre ses peintures qu'on admire à Rome dans l'église de Saint-Sylvestre, on conserve aussi beaucoup de ses manuscrits originaux à la bibliothèque de la famille Barberini. Plusieurs autres artistes se sont distingués peu après dans cette partie; tels sont *Pierfrancesco* Ca-

roli, qui a fait d'excellentes vues de quelques basiliques, et *Viviano* Codagora, qui a excellé à peindre les ruines de Rome. Dans les tableaux du premier, les figures ont été peintes par Garzi; dans ceux de l'autre par *Cerguozzi*, *Miele* et *Gargiuoli*. Les deux *Pierre* Neef, père et fils, Steenwyk, et d'autres peintres flamands et hollandais sont cependant supérieurs dans les tableaux de cabinets. Dans la peinture de perspective théâtrale, les artistes de l'école romaine ont été surpassés par ceux de l'école de Bologne. *André* Pozzo, né en 1642, et qui en 1665 entra dans l'ordre des jésuites, a produit dans ses peintures la plus grande illusion possible. Souvent il étoit obligé de peindre sur des surfaces inégales; il en savoit tirer un parti extrêmement avantageux, et produire autant d'illusion que s'il avoit peint sur un fond uni. Il excella sur-tout dans l'art de figurer des coupoles avec tant d'illusion, qu'on les prenoit pour des coupoles véritables. On en voit encore dans plusieurs églises qui appartenoient autrefois aux jésuites, entr'autres à Modène, à Arezzo, à Rome dans l'église de Saint-Ignace, et à Vienne où l'empereur Léopold l'avoit appelé. Mais aujourd'hui, soit que cela tienne à la préparation des couleurs, soit à d'autres causes physiques, toutes ses peintures ont tellement noirci, qu'elles ne font plus aucune illusion et qu'elles ont perdu leur beauté. Quant à la fausse coupole de l'église de Saint-Ignace à Rome, qu'il a peinte en 1685 sur une grande toile étendue horizontalement, Pozzo en donne le dessin dans son ouvrage sur la perspective.

Le nombre des ouvrages qui ont été écrits sur la *perspective* est très-considérable. Il suffira d'en indiquer ici les principaux, et sur-tout ceux qui traitent de la perspective relativement aux arts et aux artistes. On a en langue latine : Johannis Cantuariensis, *Perspectiva*; Pis., 1508, in-fol. Galucci en a donné une traduction italienne avec des notes; Venise, 1593, in-fol. — *C.* Vittellionis, *De natura, ratione, et projectione radiorum visus, luminum colorum atque formarum, quam vulgo perspectivam vocant, libri x*; Norimb., 1551, in-fol. avec grav. — *Joa. Fr.* Niceroni, *Taumaturgus opticus studiosissimus perspectivæ*; Par., 1638, in-fol. Il en a paru une traduction française sous le titre de *Perspective curieuse*; Par., 1663, in-fol. — *Perspectiva horaria*, auct. *Em.* Maignan; Rom., 1648. — *Andr.* Putei, s. Porzi, *Perspectiva pictorum et architectorum*, en latin et en italien; Rom., 1693-1700, 2 vol. in-fol. avec 226 gravures. Cet ouvrage très-utile a paru en allemand et en latin, traduit par *J.* Boxbarth et *G. Conr.* Bodenner; à Augsbourg, 1706-1709, in-folio. Strut en a donné une édition en latin et en anglais; Lond., 1693-1707, in-fol. — *Ram.* Rampinelli, *Lectiones opticæ*; Brix., 1760, in-4°. avec 32 gravures.

En italien : *Trattato di prospettiva, di Bern.* Zenale da Trevigi; Mil., 1524, in-fol. — *Prattica della prospettiva*, di M. *Dan.* Barbaro; Ven., 1559, 1568, 1669, in-fol. avec gravures. C'est un ouvrage vraiment utile. — *Dispareri in materia d'architettura et di prospettiva*; Bresc., 1572, in-4°. — *Le due regole della prospettiva prattica*, di *Giac.* Barozzi di Vignola; *con i comment. del P. Egn.* Danti; Rom., 1583, 1611, 1644, in-fol.; Bol., 1682, in-fol.; Ven., 1743, in-fol. — *La prattica di prospettiva* del Cav. *Lor.* Sirigati; Ven., 1596, 1626, in-folio. — *Discorso intorno al disegno con gl' inganni del occhio, prospett. prat.*, di *P.* Accolti; Fir., 1625, in-folio

— *Prospettiva pratica di Bern.* Contino; Ven., 1645, 1684, in-fol. — *Paradossi per praticar la perspettiva, senza saperla,* da *Giul.* Troili; Bol., 1672, 1683, in-fol. — *Nuova pratica di prospettiva,* da *Paolo* Amato; Pal., 1736, in-fol. — *Trattato teoretico pratico di prospettiva,* di *Eust.* Zanotti; Bol., 1766, in-4°. avec gravures. — *Della geometria e prospettiva pratica,* di *Bald.* Orsini; Rom., 1774, 3 vol. in-12.

En hollandais : *Het Perspectiv Conste van John Friess* Vredemann; Lond., 1559, in-fol.; Amst., 1633, in-fol. 2 vol. Marolois en a donné une traduction française intitulée : *La perspective, contenant tant la théorie que la pratique;* Amst., 1662, in-folio. — *Onderwysinge in der Perspective Conste,* door *Henr.* Hondius; à La Haye, 1622, 1647, in-fol. Il en a paru une traduction latine à La Haye, 1647, in-fol.

En français : *Livre de perspective,* par *J.* Cousin; Par., 1560, in-fol.; 1587, in-4°. — *Leçons de perspective,* par *Jacq. André* du Cerceau; Paris, 1576, in-fol. — *La perspective avec la raison des ombres et des miroirs,* par *Sal.* de Caux; Lond., 1612, in-fol. — *La perspective de Matth.* Josse; en latin et en français, Paris, 1635, in-fol. avec 55 grav. — *La perspective pratique, nécessaire à tous les peintres, graveurs et architectes,* par un réligieux de la comp. de Jésus; Par., 1642, in-4°.; 1663, in-4°.; et 1679, in-4°. 3 vol. Il en a paru deux traductions anglaises, l'une par Prike, 1672, in-4°.; l'autre par Chambers, 1726, in-fol. *J. C.* Rembold en a donné une traduction allemande; Augsbourg, 1710, in-4°. — *Manière universelle* de M. *Gérard* Desargues, *pour pratiquer la perspective par petit-pied comme géométral; ensemble les places et proportions des fortes et foibles touches, teintes ou couleurs,* par *Abraham* Bosse; 1648, 2 vol. avec 202 gravures. C'est un des ouvrages les plus étendus; mais aussi les plus importans sur la perspective. Il occasionna un grand nombre d'écrits sur le même sujet, on en trouve les détails dans les *Lettres écrites au sieur Bosse,* in-8°. — Le même Abraham Bosse a encore donné un ouvrage intitulé : *Traité des pratiques géométrales et perspectives;* Par., 1665, in-12. avec 70 gravures. — *Optique de portraiture et de peinture,* par *François* Huret; Par., 1675, in-folio. — *Traité de la perspective où sont contenus les fondemens de la peinture,* par le P. *Bern.* Lami; Par., 1701, in-12.; Amst., 1734, in-8°.; une traduction anglaise a paru à Londres, 1702, in-12. — *Perspective pratique d'architecture,* par *L.* Bretetz, Par., 1706, 1746, 1752, in-fol. — *Traité de la perspective pratique avec des remarques sur l'architecture,* par le S. Courtonne; Par., 1710, 1725, in-fol. — *Perspective théorique et pratique,* par M. Ozanam; Par., 1711, in-8°. — *Traité de la perspective à l'usage des artistes,* par *Ed. Sel.* Jeaurat; Par., 1750, in-4°. avec 110 gravures. — *Essai sur la perspective pratique,* par M. Le Roy; Par., 1757, in-12. — *Raisonnement sur la perspective pour en faciliter l'usage aux artistes,* par M. Petitot; Parme, 1758, in-fol. en français et en italien. — *Essai sur la perspective linéaire et sur les ombres,* par le chevalier de Curel; Strasb., 1766, in-8°. — *Traité de perspective linéaire,* par *S. N.* Michel; Par., 1771, in-8°. — *La perspective aérienne soumise à des principes puisés dans la nature, ou nouveau traité du clair-obscur et de chromatique, à l'usage des artistes,* par M. de S. Morien; Par., 1789, in-8°. — *Elémens de perspective pratique, à l'usage des ar-*

tistes; par VALENCIENNES; Paris, an VIII, in-4°. — LAVIT, *Perspective linéaire.*

En anglais: *Practical perspective made easy*, by MOXON; 1670, in-fol. — *Architect. perspective*, by PEAKE, in-fol. — *Perspective made easy*, by *W.* HALFPENNY, in-4°. — *Stereography, or a compleat body of perspective in all its branches*, by *J.* HAMILTON; London, 1738, 1749, in-fol. avec 130 grav. — *Perspective made easy in theory and practice*, by J. KIRBY, Lond., 1755, 1768, in-4°. — *Perspective of architect. deduced from the principles of* BROOK TAYLOR *and performed by two rules only of universal application*, par le même; Lond., 1755, 1761, 2 vol. in-fol. — *The art of drawing in perspective made easy to those, who have no previous knowledge of mathem.*, by *J.* FERGUSON; Lond., 1755, 1778, in-8°. — *Practice of perspective*, by *J.* HIGHMORE, 1784, in-4°. — *The theory of perspective in a method entirely new*, by *J. Lodge* COWLEY; Lond., 1766, 2 vol. in-4°. — *A familiar introduction to the theory and practice of perspective*, by *Jos.* PRIESTLEY; Lond., 1770, in-8°. — *The elements of linear perspective, demonstrated by geometrical principles*, by *Edw.* NOBLE; Lond., 1771, in-8°. — *A compleat treatise on perspective in theory and practice on the principles of D.* BROOK TAYLOR, by *Th.* MALTON; Lond., 1776, in-fol.

En allemand: *De la perspective sous le rapport des arts*, 1509, in-fol. avec 37 gravures en bois. — *Gualt. Henr.* RIVIUS, *Nouvelle perspective*, ou du véritable fondement des arts du dessin et de la peinture; Nuremberg, 1547, in-fol. — *Jean* LAUTENSAK, *Instruction sur l'usage du compas et de la règle, et en particulier sur la perspective*; Francf., 1567, in-fol. — *Perspectiva corporum regularium, etc.*, par JAMITZER; Nuremberg, 1564, in-folio. — *Lud.* BRUNS, *Pratique de la perspective, etc.*; Léips., 1615, in-folio. — LENKART, *Traité de perspective*; Augsb., 1616, in-folio. — ALBERTI, *Sur la perspective et les ombres*; Nürnb., 1623, 1627, in-fol. — SCHÜBLER, *Instruction sur la perspective, etc.*; Nürnberg, 1719, 1720, 2 volum. in-folio avec 50 gravures. — *Lucidum prospectivæ speculum*, par *P.* HEINECKEN, Augsb., 1727, in-fol. avec 93 gravures; ibid. 1753, in-folio. avec 126 gravures. — *Instruction sommaire sur la perspective*, par *Jean-Christophe* BISCHOF; Halle, 1741, in-8°. — *Instruction sur la manière de tracer toute élévation en perspective, sans avoir besoin d'un plan*, par *J. H.* LAMBERT; Zurich, 1759, in-8°.; ibid., 1774, in-8°. Une traduction française y a paru en 1759, in-8°. — *Manière d'apprendre à dessiner au moyen de la géométrie et de la perspective*, par WERNER; Erfort, 1764, in-8°. — *Instruction détaillée sur la perspective, d'après une méthode aisée et claire*, par *C. Phil.* JACOBZ; Amst., 1767, in-8°. avec 60 gravures. — *Traité sur la perspective*, par *Luc.* VOCH; Augsb., 1780, in-8°. — *Elémens de perspective à l'usage des peintres*, par BURJA; Berl., 1793, in-8°.

On peut encore consulter les *Leçons de perspective*, par *L.* LE BICHEUR; un ouvrage sur la perspective, par *Lodov.* CIGOLI; *Perspectiva practica*, par *Franc.* DE BREUIL; l'ouvrage d'*Albert* DURER sur les *Proportions du corps humain*; Nürnberg, 1528, in-fol.; le second livre de l'*Architettura* de *Seb.* SERLIO; Par., 1545, in-fol.; le cinquième livre du *Trattato dell' arte della pittura*, de LOMAZZO; Mil., 1585, in-4°.; le *Museo pittorico*, par VELASCO; Mad., 1715, in-fol.; *Remarques sur les tableaux*

en jeu d'optique, dans le Mercure de France, de l'année 1765; enfin dans presque toutes les instructions sur l'art du dessin, de la peinture, de l'architecture, il est question de la perspective.

Perspective. Les iconologistes l'ont représentée sous la figure d'une belle femme, au maintien noble et imposant, vêtue d'une robe éclatante de plusieurs couleurs, portant à son cou une chaîne d'or, d'où pend un riche joyau, dans lequel est figuré un œil ouvert; elle tient dans la main droite une règle, un équerre, un à-plomb et un miroir; et dans la gauche, deux volumes, portant pour inscription les noms de Vitellion et de Ptolemée. Cochin l'a conçue sous la forme d'une femme, occupée à considérer la section des rayons visuels, supposés partir d'un cube et couper un corps diaphane.

Perspective (Elévation), *V*. Elévation.

Persuasion. Les iconologistes modernes la représentent comme une femme d'une figure heureuse, dont la coiffure simple est surmontée d'une langue humaine sur le sommet de la tête, et dont le vêtement modeste est entouré d'un réseau d'or; elle s'occupe à attirer vers elle un animal dont les trois têtes sont celles du singe, du chat et du chien.

Péruviens. *V*. Mexicains.

Pesant. Une figure est pesante, quand elle est d'une proportion courte, grosse, ramassée; c'est le contraire de la proportion svelte et élégante. Un contour pesant est le contraire d'un contour fin et léger. Les tons mats semblent à l'œil avoir de la pesanteur, et les tons agréables et brillans de la légèreté. Une draperie pesante n'est point celle qui est d'une étoffe grossière, Raphael n'a pas souvent employé les étoffes fines dans ses draperies, et cependant elles sont loin d'être pesantes; on entend donc par une draperie pesante, celle qui est trop lourde pour la figure qui la porte, qui l'enveloppe au lieu de la vêtir, qui cache les formes, en un mot qui fait plutôt ce qu'on appelle paquet, que de belles suites de plis dont on sente la cause, l'origine et la fin. Un ciel est pesant par le ton, il l'est aussi par la forme des nuages. Il est pesant par le ton quand il n'a point cette couleur vague qui peint la légèreté de l'air et cette clarté qui montre que les vapeurs aériennes sont imbibées de lumières; il est pesant par la forme, quand il est chargé de nuages qui n'ont pas de mouvement, et qui ressemblent plutôt à des corps solides qu'à des amas de vapeurs que le vent chasse à son gré. Un feuillé est pesant quand il n'indique pas le libre essor et la légèreté des feuilles que le moindre souffle agite. La composition est pesante, quand elle est surchargée d'objets, autour desquels on ne peut tourner, autour desquels on ne sent pas l'air circuler. Enfin l'exécution est pesante, quand le pinceau est peiné, quand l'artiste a peint d'une main lourde, quand ses touches manquent de netteté, quand au lieu de fondre légèrement ses teintes, il les a mal-adroitement brouillées. La légèreté dans plusieurs parties de l'art est capable de procurer seule de brillans succès, et la pesanteur peut nuire à un très-grand mérite. Elle choque au premier coup-d'œil, et souvent ce coup-d'œil est décisif, parce que peu d'hommes reviennent sur leur premier jugement.

Petauriste; ce nom, par lequel les anciens désignoient ce que nous nommons *voltigeurs*, *sauteurs*, est dérivé du mot grec *petauron*, qui dans l'origine signifioit une planche ou perche élevée en haut, sur laquelle les poules se placent pour passer la nuit; de-là on l'appliquoit aussi aux échaffaudages des danseurs de cordes et des voltigeurs.

On ne donnoit pas le nom de PETAURISTES aux voltigeurs qui dansoient sur la corde, mais à ceux qui faisoient leurs tours périlleux sur un bois étroit, placé à une haute élévation. Il paroît cependant que quelquefois les FUNAMBULES (*Voy.* ce mot) et les *petauristes* ont été confondus. Les planches 32 et 33 du troisième volume des peintures d'Herculanum, offrent différentes représentations de danseurs de corde. On peut aussi consulter entr'autres le 36e chapitre du premier livre de BULENGER *de Theatro*, dans le neuvième volume du trésor des *Antiquités romaines* de GRÆVIUS, la treizième lettre du vingtième livre des *Epistolæ* de *Franciscus* PHILELPHUS.

PETIT ; il se prend toujours en mauvaise part. La nature est grande ; la voir petite, l'imiter petitement, c'est la voir mal, c'est l'imiter faussement. On a une petite manière de dessiner d'abord par rapport aux traits, quand on rend petites les grandes et belles formes de la nature, quand on s'arrête aux petites formes, au lieu de choisir les plus nobles et les mieux déterminées. La manière de dessiner peut encore être petite dans l'exécution, lorsque, dans le dessin, on ne voit pas ces belles masses qu'offre la nature, lorsqu'on ne frappe que des touches maigres, et qu'on tombe dans la sécheresse. On a une petite manière de peindre, quand on ne peint pas largement, moëlleusement; quand on ne sait terminer son ouvrage qu'en le léchant. On est petit dans la composition quand on ne sait pas connoître et choisir les grandes parties du sujet, celles qui le constituent, celles qui en assurent la beauté, et qu'on recherche des accessoires insignifians.

Enfin, un artiste est petit par des expressions triviales ou équivoques, quand elles devroient être mieux déterminées, bien appropriées à la situation; par des têtes, des attitudes basses ou indifférentes, quand elles devroient avoir de la noblesse et de la dignité; par des draperies mesquinement collées, quand elles devroient être majestueusement flottantes ; par de petits plis multipliés et sans caractère, quand ils doivent être savamment distribués par grandes masses ; par des accessoires étrangers au sujet, quand tout doit s'y rapporter ; par des épisodes dont la mesquinerie contraste avec la noblesse de l'objet principal.

Petit se prend aussi substantivement : on dit *le petit* pour signifier le genre dans lequel on n'emploie que des figures de petite proportion. Les Hollandais se sont plus distingués dans le petit que dans le grand. Le petit a lui-même sa grandeur et sa petitesse : on peut, dans de petites proportions, faire des figures dont les formes soient grandes ; des tableaux qui ayent de grands effets; des compositions qui ayent un grand caractère. On peut dans le petit avoir une grande et une petite exécution, on peut même avoir un pinceau hardi, établir de larges masses, avoir une touche large et nourrie. Le Poussin peignoit en petit, et ses ouvrages réunissent tous les genres de grandeur : ses expressions sont grandes, ses figures sont très-grandement dessinées. Un grand nombre de Hollandais ayant cherché principalement le fini, la propreté, le léché, ont traité petitement le petit. Comme le petit ne peut être bien vu sans être placé assez près de l'œil, il exige d'être plus fini que de grands tableaux qui sont placés loin du spectateur ; mais je le répète encore, on peut parvenir à ce fini d'une grande manière; des touches frappées à propos terminent le petit beaucoup mieux, et d'une manière bien plus ragoûtante qu'un ouvrage pénible et recherché. Le très-petit sur-tout ne demande pour être fini

autant qu'il doit l'être, que des touches spirituelles, qui annoncent tout ce qu'on ne peut rendre dans de si foibles proportions.

PETITES NOTES, *V*. BRODERIES.

PETITS-MAÎTRES; par ce nom les amateurs de gravures, en France, désignent les graveurs du premier temps de cet art, connus aussi sous le nom de *vieux-maîtres*. Le nom de petits-maîtres leur a été donné, parce qu'ils ont exécuté beaucoup de petites estampes, qui sont non-seulement remarquables pour l'histoire de l'art, mais qui ont encore un mérite réel, et qui sont regardées par les connoisseurs comme des petits chefs-d'œuvre. Parmi ces graveurs appelés petits-maîtres, il y en a qui ont gravé sur cuivre, d'autres ont gravé sur bois. On trouve dans leurs compositions de l'intelligence, de l'expression et un burin d'une extrême netteté. Ils s'écartent très-peu de la manière de leur maître Albert Dürer : ils dessinoient la nature comme ils la trouvoient, avec une précision singulière, sans s'embarrasser du choix de beaux modèles. La suite des petits-maîtres commence vers le milieu du 16e siècle. Cependant *Théodore* DE BRY, père, et *Jean Théodore* DE BRY, fils, citoyens de Liége, et établis à Francfort sur le Mein, deux artistes qui ont fleuri à la fin du seizième et au commencement du dix-septième siècle, sont aussi rangés dans la classe des petits-maîtres. La plupart des artistes connus sous cette dénomination étoient allemands; les meilleurs appartiennent à l'Allemagne méridionale et à la Suisse. Parmi ces derniers on compte sur-tout *Albrecht* ALTORFER, qui a vécu vers 1511; *Jobst* AMMAN, mort en 1591; et *Christophe* STIMMER vers 1600. Les auteurs ont varié beaucoup sur le nombre et le nom des artistes qu'il convient de comprendre parmi les petits-maîtres. Les principaux sont *Barthel* BEHAM, mort en 1540; *Hans Sebald* BEHAM, mort en 1550; *Georges* PEINS, (faussement nommé *Georges* PENTZ,) vers 1550; *Henri* ALDEGREVER, à la même époque; *Jacques* BINCK, mort en 1560; *Virg.* SOLIS, mort en 1562; *Henri* GSERTING, etc. Souvent ces noms ont été plaisamment estropiés; c'est ainsi que *Martin* SCHŒN est quelquefois appelé *le Beau Martin*, parce qu'on a pris le nom de baptême *Martin* pour le nom de famille, et le véritable nom de famille *Schœn*, pour l'adjectif qui s'écrit de même et qui signifie *beau*. *Hans Sebald* BEHAM est souvent appelé *Hisbins*, parce que son monogramme est composé des trois initiales H S B, liées ensemble. Plusieurs graveurs qu'on met dans le nombre des petits-maîtres, sont connus par un surnom qui leur a été donné d'après les marques qu'ils plaçoient sur leurs ouvrages, et qui souvent étoient relatives à leur nom. C'est ainsi que *Jacques* ZÜBERLEIN est appelé le *maître au baquet*, parce qu'il avoit pour marque un *petit baquet*, en allemand *züberlein*; SCHÆUFELEIN est appelé le *maître aux pelles*, parce qu'il avoit pour marque une *pelle*, ce qui indique son nom; *Louis* KRUG est appelé par la même raison le *maître au pot*; HUFNAGEL est appelé le *maître au clou*; ROTA le *maître à la roue*, etc. etc.

PETTEIA; mot grec qui n'a point de correspondant dans notre langue. C'est le nom de la dernière des trois parties dans lesquelles on subdivise la mélopée. La *pettéia* est, selon Aristide Quintilien, l'art de discerner les sons dont on doit faire ou ne pas faire usage : ceux qui doivent être plus ou moins fréquemment répétés, ceux par où il faut commencer, et ceux par où l'on doit finir. C'est la *pettéia* qui constitue les modes de musique; elle détermine la composition dans

le choix du genre de mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'ame, selon les personnes et selon les occasions.

Peuple. Plusieurs auteurs, tels que le comte de Caylus, de la Nauze, et M. Wieland, ont cherché à expliquer la manière dont Parrhasius a pu représenter les traits opposés du caractère du peuple d'Athènes dans sa peinture du *Démos*. (*V.* Peinture, *suprà*, pag. 160.) Dans un mémoire inséré dans les *Archives littéraires*, t. 5, p. 258. M. Quatremer de Quincy fait voir ce qu'on peut reprocher à ces explications. Puisque le *Démos* ou peuple d'Athènes a été personnifié si fréquemment sur le théâtre, il est probable qu'il aura été représenté par une figure de convention, comme *John Bull* l'est sur le théâtre et dans les carricatures de l'Angleterre, pour désigner le peuple anglais. Par un dialogue de Xénophon, entre Parrhasius et Socrate, on voit que ce peintre avoit sur-tout le talent de l'expression. D'après cela on pourroit penser que la composition de Parrhasius n'avoit pour but que de donner une suite de figures de caractères, et que la composition en étoit très-simple, c'est-à-dire, que ç'aura été une suite de figures, semblable à la célèbre danse des morts d'Holbein, où le même sujet, se voit répété une trentaine de fois en manière de frise, avec infiniment d'esprit et de variété. M. Quatremer est cependant encore plus porté à adopter une autre opinion. Parrhasius, dit-il, avec beaucoup de talent pour l'expression, paroît avoir eu du penchant pour les facéties pittoresques, ainsi qu'on le voit par la tromperie de son rideau à l'égard de Zeuxis, et les peintures licencieuses dont il se faisoit un passe-temps. Il paroît probable à M. Quatremer que Parrhasius aura fait une carricature à-la-fois risible et savante de son Démos qui aura réuni dans un seul être fantastique l'unité du sujet à la multiplicité des expressions qu'il comporte. L'arabesque, ou ce genre de peinture que nous appelons des grotesques, abonde en figures chimériques. Les cerbères, les chimères, les hydres, etc. de la fable sont des composés de plusieurs sortes d'animaux, et l'hydre que combattit Hercule avoit jusqu'à douze têtes. Les spectateurs des comédies d'Aristophane devoient être familiarisés avec des compositions et des travestissemens burlesques. D'après cela la supposition ne paroît pas invraisemblable à M. Quatremer, que Parrhasius aura figuré une sorte de chimère, composée d'animaux emblématiques, surmontée de dix à douze têtes à face humaine, où toutes les passions de cet être multiplié, appelé peuple ou Démos, auront contraste de manière à former les rapprochemens les plus risibles, et à présenter toutefois les caractères les plus savamment tracés des principales passions de l'humanité.

Peuplé. Cette expression paroît être devenue un terme de l'art, depuis qu'on se propose plutôt de bien peupler un tableau, de le meubler d'un grand nombre de figures, que d'y faire entrer seulement le nombre de celles qui sont nécessaires à l'expression du sujet. Il semble, et le sage Mengs en a fait plus d'une fois des plaintes amères, que plusieurs des peintres italiens qui se sont fait une grande réputation depuis la dégradation de l'art, se soient proposé comme un problême de peinture, de faire entrer le plus grand nombre possible de figures sur une toile ou un enduit donné. C'est aux peintres qui ont su multiplier le nombre des figures dans un vaste champ, que les juges modernes ont accordé le génie de la composition par excellence.

Il y auroit sans doute bien plus de génie à économiser le nombre

des figures, et à n'en admettre aucune sans avoir bien réfléchi sur les motifs qui la rendent nécessaire, et sur les moyens de la faire contribuer à porter plus vivement, à imprimer plus profondément dans l'ame du spectateur l'intérêt du sujet.

PEUPLIER; M. Carlo Fea range cet arbre parmi ceux dont on faisoit des statues. Cependant Pline et Pausanias, en parlant des divers usages tant civils que sacrés auxquels on l'employoit, ne disent rien de cette particularité.

PHÆCASIUM, *V*. CHAUSSURE.

PHALANGÆ ou SCUTULÆ, étoient les noms qu'on donnoit, selon Vitruve, à ces rouleaux ou cylindres de bois qui servoient à transporter, en les roulant, les grands fardeaux, principalement les vaisseaux et barques.

PHALOS, *Voy*. CRÊTE.

PHANTÔMES, *V*. OMBRES.

PHARE, tour de maçonnerie ou de charpente construite à l'entrée d'un port de mer ou sur le bord d'une côte dangereuse, au haut de laquelle on entretient un feu allumé pour éclairer pendant la nuit et servir de signal aux vaisseaux. Ces tours furent en usage dès les plus anciens temps. Le poète LESCHÈS, auteur de la *petite Iliade*, qui vivoit vers la trentième olympiade, en plaçoit une au promontoire de Sigée, près duquel il y avoit une rade où les vaisseaux abordoient. La table iliaque, du temps des premiers empereurs, représente cette tour, qui paroît n'avoir été dessinée que d'après la description de Leschès. Il y avoit des tours semblables dans le Pirée d'Athènes et dans beaucoup d'autres ports de la Grèce. Elles étoient d'abord d'une structure fort simple.

La plus fameuse de l'antiquité, et qui passa pour une des merveilles du monde, fut celle que Ptolémée Philadelphe fit construire de pierres blanches dans l'île de Pharos, d'où probablement cette tour s'appela *phare*. Elle étoit à plusieurs étages, qui alloient toujours en se rétrécissant, et dont chacun avoit une galerie en dehors, prise sur la fabrique de dessous, toujours plus large que celle de dessus. Le phare d'Alexandrie communiqua son nom à tous ceux qu'on éleva dans la suite, et leur servit en général de modèle; c'est du moins ce que donne à entendre Hérodien. Suétone dit expressément que le phare d'Ostie fut bâti par l'empereur Claude, à l'imitation de celui d'Alexandrie. Si on en croit les écrivains arabes, grecs et latins, ce dernier avoit originairement mille coudées de haut. Les commotions occasionnées par les tremblemens de terre le réduisirent à moins de quatre cents, environ six cent soixante pieds. Les rois grecs qui succédèrent en Ægypte à Alexandre, réparèrent cet édifice, et ne lui laissèrent que deux cent trente-trois coudées. L'intérieur renfermoit plus de trois cents appartemens, avec un grand nombre d'escaliers, ce qui formoit une espèce de labyrinthe, où l'on risquoit de s'égarer à jamais. Les escaliers étoient faits si artistement, qu'une bête de somme pouvoit monter avec sa charge dans les appartemens de l'intérieur. Sur la fin du huitième siècle, le phare fut horriblement mutilé et dégradé; mais bien avant dans le neuvième, un gouverneur d'Ægypte le répara. Dans le siècle suivant, un tremblement de terre fit crouler une portion du sommet, d'environ trente coudées. Vers 1182, la hauteur totale de l'édifice étoit encore de cent cinquante. On voyoit alors une mosquée sur le sommet. Une nouvelle secousse arrivée en 1303, endommagea et détruisit ce qui existoit encore du phare. Depuis cette époque, il ne reste plus le moindre vestige de ce monument. Le phare d'Alexandrie est figuré sur plusieurs médailles

frappées dans cette ville, il est surmonté de la figure d'un homme qui tient une haste. Aux quatre coins sont des tritons qui sonnent de la conque, et sur quelques-unes on voit Isis, surnommée *pharia*, qui entre dans le port sur un navire à pleine voile. Sostrate Cnidien avoit été l'architecte du phare d'Alexandrie.

Il y a eu plusieurs phares en Italie. Pline parle de ceux de Ravenne et de Pouzzol. Suétone parle aussi du phare de l'île de Caprée, qu'un tremblement de terre fit écrouler peu de jours avant la mort de Tibère. Denys de Byzance, géographe, cité par Pierre Gilles, décrit un phare célèbre situé à l'embouchure du fleuve Chrysorrhoas, qui debouchoit dans le Bospore de Thrace. Un des plus célèbres phares que l'on connoisse, et qui subsistoit encore en 1643, c'est celui de Boulogne-sur-mer, *Bononia*, qui s'appeloit aussi autrefois *Gesoriacum*; on l'a toujours cru le même que le phare dont parle Suétone dans la vie de Caligula, qui le fit bâtir. Cette tour, élevée sur le promontoire ou sur la falaise qui commandoit au port de la ville, étoit octogone; chacun des côtés avoit, selon Bucherius, vingt-quatre ou vingt-cinq pieds; son circuit étoit donc d'environ deux cents pieds, et son diamètre de soixante-six. Elle avoit douze entablemens ou espèces de galeries l'une sur l'autre, qu'on voyoit au-dehors, en y comprenant celle d'en bas, cachée par un petit fort que les Anglais avoient élevé tout autour, quand ils s'en rendirent maîtres en 1545. Chaque entablement ménagé sur l'épaisseur du mur de dessous, faisoit comme une petite galerie d'un pied et demi; ainsi cette tour alloit toujours en diminuant, comme on l'a fait observer plus haut pour les autres. Suivant ce qu'en a recueilli Montfaucon, les rangs de pierre et de brique y étoient diversifiés à dessein pour en rendre l'aspect plus agréable. On voyoit d'abord trois lits d'une pierre gris-de-fer, tirée de la côte; ensuite deux autres d'une pierre jaune, plus molle, et par-dessus deux rangs de brique très-rouge et très-ferme, épaisse de deux doigts, longue d'un peu plus d'un pied, et large de plus d'un demi: la fabrique continuoit toujours de même. Ce phare étoit appelé depuis plusieurs siècles *turris ordans* ou *turris ordensis*. Les Boulonnois le nommoient *tour d'ordre*; mais plusieurs croient, avec assez d'apparence, que *turris ordans* ou *ordensis* venoit de *turris ardens*, la tour ardente; ce qui convenoit parfaitement à une tour où le feu paroissoit toutes les nuits. Au surplus, la tour et le fort s'écroulèrent en 1644. Un Boulonnois en a heureusement conservé le dessin, qu'on peut voir dans MONTFAUCON, *Supplém. à l'Ant. expl.*, tom. IV, planche 50; il auroit dû aussi nous instruire de ses dimensions. Plusieurs ont pensé qu'il y en avoit aussi un à la côte opposée, et que la vieille tour qui subsiste au milieu du château de Douvres, étoit le phare des Romains. D'autres, au contraire, en ont vu les ruines dans ce grand amas de pierres de chaux qu'on voit auprès du château. Au reste, des fouilles faites par ordre de l'archevêque de Cantorbéry, découvrirent un phare à-peu-près semblable à celui de Boulogne, ce qui a fait juger que celui qui est debout n'a été construit que sur les débris de l'ancien. L'archevêque en avoit envoyé à Montfaucon le plan, le profil et la coupe, qu'il fit graver tom. IV, pl. 51 du *Supplém. à l'Antiquité expliquée*. Cette tour octogone, comme celle de Boulogne, étoit cependant bâtie de pierres plus grosses; l'intérieur en étoit carré, et les dimensions égales du haut en bas, quoique la face exte-

rieure de la tour allât toujours en diminuant du bas en haut. Le même antiquaire, *ibid.*, pl. 50, a publié une médaille d'Apamée, sur laquelle on voit un phare; et le dessin d'un autre phare, tiré d'un médaillon. *Voy.* FANAL.

On nommoit aussi chez les anciens *phares*, certaines machines où l'on mettoit plusieurs lampes ou plusieurs cierges, et qui approchoient de nos lustres; ils étoient de diverses formes, et d'or, d'argent ou de cuivre.

PHARILLON; petit phare. *Voyez* PHARE, FANAL.

PHATNOMATA; nom qu'on donnoit aux plafonds voûtés. *Voyez* PLAFONDS.

PHENGITES; ce marbre dur, blanc et transparent, fut découvert dans la Cappadoce du temps de Néron. Selon Pline, sa belle transparence le fit employer pour les fenêtres; il entra dans la construction du temple de la Fortune et du palais doré de Néron, dont les chambres étoient revêtues de phengites. Domitien, qui vers la fin de ses jours étoit extrêmement méfiant et soupçonneux envers tous ceux qui l'entouroient, fit revêtir de phengites les murs d'un portique dans lequel il se promenoit ordinairement, afin d'y appercevoir tout ce qui se passoit derrière. Pline rapporte encore qu'on imagina aussi d'en fabriquer des ruches, afin de pouvoir observer le travail des abeilles. *Voyez* MARBRE, tome II, page 401, colonne première.

PHILÉLIE; c'étoit, selon Athénée, une sorte d'hymne ou de chanson des anciens Grecs en l'honneur d'Apollon.

PHILOSOPHES; quelquefois on désigne sous le nom de *statues* ou *bustes de philosophes*, celles qui n'ont d'autre vêtement qu'un manteau sans tunique, et dont la poitrine est découverte. Cette dénomination vient du costume adopté par la plupart de ces Grecs qui, du temps des empereurs, étoient venus à Rome, où ils se donnoient le nom de philosophes et vivoient comme complaisans PARASITES (*V.* ce mot), dans les maisons des riches Romains, où, par leurs bassesses et des discussions oiseuses et le plus souvent puériles, ils dégradoient et rendoient le plus souvent ridicules les noms de *philosophes* et de *philosophie*. Ces prétendus philosophes, à qui le nom d'*amis de la sagesse* ne convenoit guère, et qu'il ne faut pas confondre avec Socrate, Aristote, Platon et leurs véritables disciples, affectoient de se distinguer ou de se faire remarquer par un costume singulier, et le plus souvent très-sale. Ce sont eux dont parle Lucien dans ses différens ouvrages satyriques, mais surtout dans son *Hermotime*, son *Banquet*, ses *Ressuscités* et l'*Encan des sectes*, et dont il trace un portrait aussi vrai qu'il est peu flatté. Ceux de ces soi-disant philosophes qui étoient attachés à la secte cynique, n'avoient pour tout vêtement qu'un manteau. Les stoïciens portoient encore sous ce manteau une seule tunique ou chemise de laine, qui descendoit à peine jusqu'aux genoux, et laissoit les jambes à découvert. Leur chaussure ne consistoit qu'en une semelle de bois attachée au pied avec des courroies. Plus la barbe de ces philosophes étoit longue, sale et touffue, plus ils croyoient qu'elle les rendoit vénérables : quelquefois elle descendoit jusqu'à la ceinture. Les auteurs anciens sont inépuisables en sarcasmes et en bons mots sur ces barbes énormes. Pour donner une idée de la force dont elle étoit souvent, Lucien, dans le quarante-sixième chapitre de ses *Ressuscités*, se sert du mot *ciseaux à tondre les boucs*, lorsqu'il fait charger Parrhesiades de couper la barbe à

tous les faux philosophes. Lorsqu'on sait quel soin les Romains mettoient, à la même époque, à soigner leur barbe, on peut concevoir que cette barbe touffue, longue et mal soignée de ces Grecs, devoit leur paroître désagréable et contribuer à les faire mépriser. *V.* BARBE.

Les images des philosophes sont ordinairement nues, avec un pallium qui couvre seulement une partie du corps. Les bustes de Zénon, d'Ermarchus et d'Epicure, trouvés à Herculanum, et gravés dans le premier volume des Bronzes, peuvent nous donner une idée de la manière dont on doit les représenter. Parmi les anciens qui ont mérité véritablement le nom de philosophe, Socrate est celui dont les images sont le plus fréquemment répétées.

PHOCICUM; nom d'un édifice dans lequel se tenoient les assemblées des députés de toutes les villes des Phocéens; il étoit situé près de la ville de Daulis en Phocide. Pausanias nous en donne la description dans le cinquième chapitre de son dixième livre. C'étoit un vaste édifice, dont les deux côtés longs étoient en dedans ornés de portiques qui servoient à soutenir le toit et à embellir l'édifice. Sous ces portiques, il y avoit des siéges qui s'élevoient par gradins, et qui étoient destinés pour les députés. Le petit côté opposé à la porte, offroit les statues de Jupiter, de Junon et de Minerve; Jupiter étoit assis sur son trône, Junon et Minerve étoient debout, la première à sa droite, l'autre à sa gauche.

PHŒNICIENS; les Phœniciens furent un des peuples les plus policés et les plus industrieux de l'antiquité. On sait que presque tous les arts fleurirent parmi eux. La magnificence tant vantée de Tyr et de Sidon l'atteste. Salomon employa les talens des artistes phœniciens pour la construction du temple de Jérusalem. Strabon et Appien parlent de la beauté et de la hauteur prodigieuse des maisons de Tyr et de Carthage. Les temples y étoient enrichis de statues dorées; telle étoit celle d'Apollon dans cette dernière ville. Tite-Live fait mention d'un bouclier d'argent du poids de cent trente livres, sur lequel on voyoit le portrait d'Asdrubal, frère d'Annibal; ce bouclier fut dans la suite appendu au Capitole. Les Carthaginois, Phœniciens d'origine, travaillèrent pour les Romains les plus beaux meubles de bois. Aussi est-il question dans les anciens écrivains, de lits, de fenêtres et de presses puniques. Les Phœniciens, par l'étendue de leur commerce, ayant eu des rapports plus particuliers avec les Grecs, les Etrusques et les Ægyptiens, prirent chez ces différens peuples plusieurs connoissances sous le rapport de l'art. Winckelmann remarque que les divinités ailées sont communes aux Phœniciens et aux Etrusques; mais les divinités phœniciennes sont ailées à la façon ægyptienne, c'est-à-dire, que leurs ailes sont attachées aux hanches, et que descendant de là jusqu'aux pieds, elles ombragent toute la partie inférieure de la figure. C'est ce qu'on voit sur les médailles de l'île de Malthe. Ces médailles et celles frappées en Espagne et en Sicile, toutes carthaginoises, forment à-peu-près tout ce qui nous est parvenu des ouvrages de l'art phœnicien. Le Cabinet de la Bibliothèque impériale contient plusieurs médailles phœniciennes très-rares. Celles qui ont été travaillées en Sicile, sont d'un travail si exquis, qu'on ne peut les distinguer des meilleures médailles grecques que par l'inscription punique; mais ont-elles été exécutées par des artistes phœniciens, c'est ce qu'on ne peut assurer. Il existe quelques-unes de leurs médailles d'or d'une grande rareté. Goltzius a publié de leurs

pièces d'argent, qui portent la tête de Proserpine, et au revers, une tête de cheval avec un palmier; d'autres offrent la figure entière du cheval avec le palmier. Pausanias cite un artiste carthaginois, nommé *Boëthus*, qui avoit ciselé des figures en ivoire pour le temple de Junon, en Élide.

Il seroit difficile de déterminer le costume civil des Phoeniciens. Philostrate dit, et plusieurs passages de Plaute laissent croire qu'ils se servoient de tuniques longues à longues manches, comme les portoient les peuples qu'on appeloit barbares. Dans l'ancien manuscrit de Térence, qui appartenoit au Vatican, et qui aujourd'hui est conservé à la Bibliothèque Impériale de France, on voit un marchand phoenicien vêtu d'une tunique rayée. Dans le Virgile du Vatican, qui se trouve actuellement aussi à Paris, dans la même Bibliothèque que le manuscrit de Térence, les Carthaginois qui, comme je l'ai déjà dit, étoient Phoeniciens d'origine, sont représentés avec des tuniques longues. Du temps de Tertullien, leur vêtement extérieur ressembloit à la dalmatique, c'est-à-dire, qu'il étoit d'une longueur médiocre, et sans ceinture. Les Carthaginoises étoient à-peu-près vêtues comme les femmes grecques.

Dans les dessins du Virgile du Vatican, Didon, allant à la chasse, est peinte avec une tunique ou robe de pourpre attachée par une agraffe d'or; mais c'étoit, selon Servius et d'autres commentateurs, un simple équipage, et non l'habillement ordinaire des femmes. On pourroit encore tirer quelques lumières pour le costume des Phoeniciens, de deux médailles d'Elagabale, qui affectoit de porter leurs habillemens. Sur l'une de ces médailles, il est représenté sacrifiant au Soleil, et couvert d'une tunique à longues manches, attachée par-devant avec une espèce d'agraffe; sur l'autre, il porte une tunique semblable, mais avec cette différence, que les manches sont courtes, et qu'il a la chlamyde par-dessus. Il est dans l'attitude de verser de l'encens et quelque liqueur sur le feu; il tient une palme de l'autre main. Le retroussement particulier de sa robe convenoit peut-être aux prêtres. La petitesse des médailles empêche de distinguer les détails de cette tunique, ou d'appercevoir de quelle manière les plis se décident sur les reins. Peut-être est-ce un morceau d'étoffe qui enveloppe seulement le bas du corps, à la manière des Ægyptiens. Quant à l'habit militaire des Phoeniciens, Hérodote nous les représente portant des casques presque semblables à ceux des Grecs, des cuirasses de lin, des javelots et des boucliers à-peu-près échancrés comme ceux des Amazones.

Phoeniciennes (inscriptions et médailles), *V*. t. II, p. 189 et 620.

Phœnix, *V*. mon *Dict. Mythol.*

Phœnix; instrument à cordes des anciens, dont, au rapport de Musonius, les rois de Thrace se servoient dans leurs festins. Quelques auteurs en attribuent l'invention aux Phoeniciens, peut-être à cause de l'analogie des noms.

Phonique; art de traiter et de combiner les sons sur les principes de l'Acoustique. *V*. ce mot, et Son.

Phorbéion; mot grec qui signifie une espèce de bandage de cuir que les anciens joueurs d'instrumens à vent plaçoient sur leur bouche, vis-à-vis de laquelle étoit une ouverture par où passoit l'anche de la flûte. Le *phorbéion* empêchoit les joues et les lèvres de souffrir en s'enflant, et mettoit le musicien à même de mieux gouverner son haleine. Plutarque attribue à Marsyas l'invention du *phorbéion*, que les Latins appeloient *capistrum*. La pl. 42 du tome IV des *Pittura*

di Ercolano, offre un musicien jouant de deux flûtes d'égale longueur, et ayant la tête garnie ou enveloppée du *phorbéion*. Sur un autel triangulaire du Capitole, on voit une femme qui joue des deux flûtes, et qui porte cette espèce de bandage.

PHORMINX; Pollux met la *phorminx* au nombre des instrumens à cordes. Plusieurs auteurs ont dit que c'étoit une cithare, laquelle, suivant Hesychius, se suspendoit sur les épaules, à la manière d'un carquois, et cela pour une plus grande commodité. Selon M. Visconti, par ce mot grec *phorminx*, les anciens désignoient indistinctement la cithare, la lyre, et tout autre instrument à cordes.

PHOTINGE; il paroît, d'après un passage d'Athénée, que la *photinge* étoit une des flûtes des anciens, et la même qu'on appeloit *lotine*, c'est-à-dire, faite de lotos. Pollux attribue l'invention de cet instrument aux Libyens. Athénée prétend que ce fut Osiris l'ægyptien qui inventa la photinge, surnommée aussi *oblique*. On a prétendu que l'épithète oblique ne pouvoit signifier que courbe, et que la courbure de la photinge ne venoit que de la corne qu'on ajoutoit au bas des flûtes. *Voy.* PLAGIAULE.

PHRASE, est, en musique, une suite de chant ou d'harmonie qui forme, sans interruption, un sens plus ou moins achevé, et qui se termine sur un repos par une cadence plus ou moins parfaite. Il y a deux espèces de phrases musicales. En mélodie, la phrase est constituée par le chant, c'est-à-dire, par une suite de sons tellement disposés, soit par rapport au ton, soit par rapport au mouvement, qu'ils fassent un tout bien lié, lequel aille se résoudre sur une corde essentielle du mode où l'on est. Dans l'harmonie, la phrase est une suite régulière d'accords tous liés entr'eux par des dissonances exprimées ou sous-entendues. Cette suite se résout sur une cadence absolue, et selon l'espèce de cette cadence; selon que le sens est plus ou moins achevé, le repos est aussi plus ou moins parfait. C'est dans l'invention des phrases musicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que consistent les véritables beautés de la musique. Un compositeur qui ponctue et phrase bien, est un homme d'esprit; un chanteur qui sent, qui marque bien ses phrases et leur accent, est un homme de goût; mais celui qui ne sait voir et rendre que les notes, les sons, les temps, les intervalles, sans entrer dans le sens des phrases, quelque sûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un croque-note.

PHRYCTORION; nom des tours sur lesquelles des gardiens donnoient chez les Grecs des signaux au moyen du feu et de la fumée. Dans les théâtres, il y avoit aussi une machine qui portoit ce nom et qui servoit au même usage. C'est ainsi que dans l'*Agamemnon* d'ÆSCHYLE, un gardien observe du haut du palais de ce héros la contrée dans la direction vers la ville de Troie, pour être instruit par un signal convenu du sort de cette cité; enfin il apperçoit le feu sur une tour, ce qui lui annonce la prise de Troie.

PHRYGIEN. Le mode phrygien est un des quatre principaux et plus anciens modes de la musique des Grecs. Le caractère en étoit ardent, fier, impétueux, véhément, terrible. Aussi étoit-ce, selon Athénée, sur le ton ou mode phrygien que l'on sonnoit de la trompette. Ce mode inventé, dit-on, par Marsyas, phrygien, occupe le milieu entre le lydien et le dorien, et est à un ton de l'un et de l'autre. *Voy.* MODE.

PHRYGIENS. Ces peuples portoient une espèce de bonnet qui

les distinguoit des autres nations barbares. Ce bonnet dont Pâris et les Troyens sont ordinairement coiffés, étoit conique, et avoit la pointe repliée en avant sur le sommet de la tête. Plusieurs monumens antiques offrent aux artistes le bonnet phrygien. La belle statue de Pâris du Musée Napoléon, rassemble tout l'habillement phrygien; on y remarque le bonnet distinctif de la nation. On voit encore le bonnet phrygien sur la tête de plusieurs amazones, sur les vases grecs publiés par M. d'Hancarville, le lord Hamilton, et dans mes *Monumens antiques inédits*. Les Phrygiens, comme la plupart des peuples barbares, avoient des caleçons qui descendoient jusqu'aux pieds (*Voyez* ANAXYRIDES), et des sandales fermées, comme on le voit à la statue de Pâris. Il paroît qu'ils portoient la tunique à longues manches, et même le pallium. Un casque de cuir, garni d'une touffe de cheveux tressés, de petits boucliers, des piques d'une médiocre longueur, des dards et des poignards formoient, suivant Hérodote, l'armure des Phrygiens.

PHRYGIUM MARMOR. *Voy.* MARBRE, tome II, page 400, colonne 2.

PHYSIONOMIE. Les anciens ont cru que la faculté de juger du caractère des hommes par la conformation de leurs traits, étoit fondée sur des principes qui pouvoient constituer une science, qu'on a appelée physiognomonie, et sur laquelle il existe quelques traités. La conformation du front, du nez, de la bouche, des yeux plus ou moins fendus, plus ou moins ouverts, des cheveux droits, légèrement frisés ou crépus, peuvent, il est vrai, indiquer le caractère des hommes, mais comment parvenir à reconnoître avec certitude ces signes caractéristiques? Si l'on ne doit porter aucun jugement sur les parties du visage que rien ne peut changer; si un front large, un menton pointu, un nez aquilin, n'ont aucune influence sur le caractère; il est néanmoins des jugemens qu'on peut porter sur les parties musculeuses et mobiles, parce que les passions habituelles ont sur elles de l'influence. L'habitude de réfléchir creuse des plis au front, rapproche les sourcils. L'habitude du calme intérieur répand un doux repos sur tous les traits. L'habitude de la douleur éteint l'éclat des yeux, abaisse la paupière supérieure; celle du rire fait relever les angles des lèvres, et sillonne le voisinage des angles extérieurs des yeux. Le peintre n'ayant d'autres moyens de faire connoître le caractère des hommes qu'il représente que la conformation de leurs traits, doit faire une étude profonde de tout ce qui indique sur la physionomie l'habitude des passions. Il doit faire plus encore: quoique la conformation des parties immobiles de la tête n'ait aucune influence sur les mœurs, ou ne reçoive des mœurs aucune influence, il y a néanmoins dans ces parties, certains caractères qui donnent à l'homme l'air bon ou méchant, l'air spirituel ou stupide, qui semblent indiquer des habitudes sages ou désordonnées, prudentes ou folles, tempérées ou luxurieuses. Un homme peut avoir les yeux couverts, et une ame franche; mais un peintre ne donnera pas des yeux couverts à une figure dans laquelle il veut exprimer la franchise. Une face alongée dans la forme de celle des moutons, donne une physionomie stupide, et peut cependant être celle d'un homme d'esprit; mais le peintre qui voudra représenter un philosophe, ne lui donnera pas cette configuration. On sait qu'il y a eu des héros de fort mauvaise mine; un peintre seroit justement répréhensible, s'il donnoit une mauvaise mine à son hé-

ros, à moins qu'il n'en fît le portrait. Il ne sauroit donc trop étudier ce qui constitue les physionomies, qui sont regardées comme basses, nobles, hautaines, fines, spirituelles, réfléchies, perfides, sincères, humaines, cruelles. Ces caractères peuvent être trompeurs, mais ils sont vrais pour l'artiste. Il faut donner un air aimable à l'homme qu'on veut faire aimer, un air cruel à celui dont on veut peindre la férocité, un air perfide au traître, un air servile à l'homme bas. Personne n'a plus varié que Raphaël le caractère des physionomies. Ce maître inimitable dans un si grand nombre de parties capitales de l'art, est encore le plus grand maître dans celle-ci. Les artistes qu'on appelle peintres de grande machine, ne l'ont point imité en cela. Dans la foule innombrable qu'ils se plaisent à créer, à grouper, à faire contraster, il n'en est pas le plus souvent une seule qui présente un caractère bien marqué. Aristote, et après lui Porta, ont observé qu'il y avoit des hommes dont la physionomie avoit un air de tête de certains animaux, d'où ils ont conclu qu'ils en avoient aussi le caractère moral. Ce n'est point une vérité physique, mais ce peut en être une pour l'artiste, qui ne doit pas la négliger. Cæsar avoit quelque chose du caractère de l'aigle; Buffon, si noble dans son style, si grand dans ses idées, avoit une tête qui tenoit quelque chose du lion. Winckelmann a conçu une idée au moins ingénieuse; il croit que les artistes grecs ne se sont pas contentés de comparer à la physionomie de quelques animaux celle de l'homme, mais qu'ils ont quelquefois relevé et même embelli le caractère de certaines figures humaines, en leur donnant quelques traits de certains animaux.

Il a fait cette remarque à l'égard de Jupiter et d'Hercule. Dans la configuration des têtes du roi des dieux, il découvre toute la forme du lion; quant à Hercule, les proportions de sa tête au cou lui offrent la forme d'un taureau indomptable. Il détaille ensuite tout ce qui lui a paru caractériser et prouver son assertion. Il n'est pas inutile au peintre de connoître quelques-uns des jugemens que les physionomistes ont portés sur la forme de la tête. Quoique ce soient des signes trompeurs, il suffit pour l'artiste qu'on ait à l'appui un assez grand nombre d'observations. Ils croyent, par exemple, qu'un visage trop plein est l'indication d'un caractère lent et paresseux, d'un esprit lourd, craintif, inconstant, présomptueux, d'une humeur luxurieuse; tel étoit l'empereur Vitellius. Au contraire, un visage moyennement maigre, semble indiquer la prudence, l'attachement à l'étude, un esprit actif, tels étoient Cicéron et Cæsar; et chez les modernes, Newton, Pope et Montesquieu. Les physionomistes veulent que la tête pointue soit un signe de stupidité, et c'est ainsi qu'Homère représente Thersite. On croit qu'une petite tête est une marque de bon sens; mais elle devient une marque de bêtise, si elle est portée sur un long cou; elle donne à l'homme une conformation qui a du rapport avec celle de l'oie, animal vorace et stupide. La peau du front ridée et abattue sur les sourcils est un signe de cruauté; si elle couvre trop de graisse, elle est celui d'un esprit grossier. Des sourcils qui se touchent et s'épaississent auprès du nez, témoignent de la méchanceté. Au reste, si le peintre veut représenter quelque grand personnage avec les marques d'un homme fort et vaillant, il le fera d'une taille droite et haute, les épaules larges, l'estomac puissant, les jointures et toutes les extrémités bien marquées, les cuisses charnues, les

jambes assez pleines, les bras nerveux, la tête ronde et plutôt petite que grosse, le teint vif, les yeux brillans et bien fendus, le front uni, le visage d'une belle forme, mais convenable à sa condition et à la nature de son pays. Un homme timide et poltron, au contraire, aura les cheveux mous et abattus, un air de foiblesse par tout le corps, le cou un peu long, la vue trouble, les épaules serrées et l'estomac petit. S'il faut représenter un homme d'une condition distinguée, il faut le faire d'une taille haute et dégagée, tel que nous voyons la statue d'Antinoüs ; la chair sera médiocrement délicate, blanche et un peu mêlée de rouge. Que les cheveux ne soient ni plats, ni trop frisés, les doigts longs, le visage ni trop plein, ni trop maigre, le regard gracieux : et après tout cela, il faut que le jugement du peintre dispense toutes les parties du corps avec une proportion conforme aux personnes qu'il veut représenter, ayant soin de faire paroître plus de grace et de noblesse dans les uns que dans les autres. S'il veut peindre un stupide, il doit considérer que de telles gens ont ordinairement le visage peu animé et plein de chair, le ventre gros, les cuisses puissantes, les jambes grasses, le front rond, les yeux fixes ou égarés. Un homme fou et méchant aura les cheveux rudes, la tête petite et mal formée, les oreilles grandes et pendantes, le cou long, les yeux secs et obscurs, petits et enfoncés, ou enflés comme ceux d'un homme ivre qui vient de dormir, avec le regard fixe et le menton fort grand ou fort court, la bouche grande, le dos un peu courbé, le ventre gros, les cuisses et les extrémités des pieds et des mains dures et pleines de chair, le teint pâle, et néanmoins rouge au milieu des joues. Il sera pourtant possible de représenter deux hommes méchans qui ne se ressembleront pas, et qui auront cependant tous deux des signes de méchanceté. C'est ainsi que Raphaël et Léonard de Vinci ont peint différemment le traître Judas, dans les tableaux qu'ils ont faits de la Cène, l'un aux loges du Vatican et l'autre à Milan ; car bien que ces deux figures n'ayent aucune ressemblance, on y voit néanmoins tous les caractères d'un esprit méchant. Toutes ces observations sont générales, mais on pourra en faire d'autres particulières, qui, dans l'occasion, serviront de guide.

Jacques Spon a publié une dissertation française sur la physionomie des différens empereurs ; elle est intitulée : *Dissertation de l'utilité des médailles pour l'étude de la physionomie ;* Heusinger l'a fait réimprimer à la pag. 231 et suiv. de son édition des *Cæsars* de Julien ; et il en existe aussi une traduction latine. L'ouvrage le plus considérable sur ce sujet, est la *Physiognomonie* du célèbre Lavater, en 4 volumes in-4°.

Physionotrace ; nom donné par M. Chrétien à un *pantographe* qu'il avoit placé verticalement, auquel il a ajouté un point-de-mire mobile qui tient à un fil horizontal dont on éloigne le point du départ autant que l'on veut, et au moyen duquel on calque en deux minutes un portrait sur la nature d'une manière infaillible, presque de grandeur naturelle. On réduit ensuite ce portrait avec le pantographe horizontal et on le grave de telle grandeur que l'on veut. Ce moyen sûr seroit extrêmement utile pour avoir l'effigie des médailles et des monnoies, qu'on n'a presque jamais ressemblante. M. Quenedey est le premier qui, en 1788, mit ce genre de portraits au jour de concert avec M. Chrétien ; ils ne faisoient alors que des profils, et ne gravoient que le trait sans ombres ; mais ils ont beaucoup amélioré cette manière de

graver les portraits, qui a le mérite d'être prompte et de saisir la *ressemblance*. Ces deux artistes en ont ainsi gravé un très-grand nombre dont la réunion pourroit offrir un recueil de personnages célèbres et intéressans.

PIABILE FULMEN. *V.* FOUDRE.

PIANISTE ; mot que l'on a introduit dans la langue pour désigner un artiste qui joue du piano.

PIANO ; ce terme, en musique, avertit qu'il faut adoucir le son de la voix ou de l'instrument, en sorte que cela fasse comme un écho. Dans la musique écrite, le piano est quelquefois indiqué seulement par un *p* ; *pp*, c'est-à-dire, *piu piano*, plus doux, indique que la voix ou les instrumens doivent être adoucis encore davantage. A l'endroit où les instrumens doivent reprendre la force ordinaire on place un *f* qui indique *forte*. Quant à l'instrument appelé *piano*, *Voy.* FORTE-PIANO, CLAVECIN.

PICTOR. Surnom donné aux Fabiens, parce que l'un d'entr'eux, qui excelloit dans la peinture, peignit le temple de Salus, l'an de Rome 450. *V.* PEINTURE, *supra* p. 172.

PIÈCE ; antichambre, chambre, salle, cabinet, etc. dont tout appartement est composé : ainsi on dit un appartement de quatre, de cinq, six pièces, etc.

PIÈCE. Ouvrage de musique d'une certaine étendue, quelquefois d'un seul morceau, et quelquefois de plusieurs, formant un ensemble et un tout fait pour être exécuté de suite. Ainsi une ouverture est une pièce, quoique composée de trois morceaux, et un opéra même est une pièce, quoique divisé par actes. Mais outre cette acception générique, le mot pièce en a une plus particulière dans la musique instrumentale, et seulement pour certains instrumens, tels que la viole et le clavecin. Par exemple, on ne dit point une pièce de violon, l'on dit une sonate, et l'on ne dit guère une sonate de clavecin, mais une pièce.

Pièces de collier, en terme de metteur en œuvre, ne sont autre chose que des simples parties de collier, qu'on porte seules avec une pendeloque qui les termine.

Pièces de corps, sont des ornemens en pierreries qui couvrent le devant de la taille des femmes. Les unes sont composées de différens chatons et feuillages, d'autres ne sont que plusieurs nœuds, tous plus petits les uns que les autres, et placés d'étage en étage.

Pièces de rapport ; ce mot peut se prendre d'abord pour les corps étrangers appliqués, incrustés ou enchâssés comme les pierres fines, pierres fausses, cailloux, porcelaines, etc., sur un meuble ou un bijou (*V.* MARQUETERIE, MOSAÏQUE). C'est dans ce sens qu'on dit d'un ouvrage quelconque qui est composé de plusieurs morceaux qui n'ont pas été faits pour être rassemblés, qu'il est de pièces de rapport. Ce mot s'entend ensuite de toutes les pièces de même métal qui sont ou appliquées ou soudées à un bijou, et qui font les reliefs composant les tableaux variés dont il est orné. On sait qu'on peut faire des reliefs sur une tabatière d'or par le moyen du ciselet, en repoussant par-dessous les formes principales, qui ensuite sont retracées, reformées et terminées par-dessus par les ciselets différens dont l'artiste se sert au besoin de son sujet : mais alors cette plaque ciselée est creuse en dessous, et il faut la recouvrir d'une autre plaque lisse pour cacher cette difformité désagréable à l'œil. Pour éviter cet inconvénient on a pris le parti de découper des morceaux de même métal de la forme des reliefs que l'on vouloit exécuter, et de les souder sur les plaques des bijoux : cette opération est même devenue indis

pensable, depuis qu'on fait usage des ors de couleurs; et ce sont ces pièces ainsi découpées et unies par la soudure au corps du bijou, qu'on nomme *pièces de rapport*.

PIED HUMAIN. Un beau pied, ainsi que de beaux genoux, étoient plus visibles chez les anciens qu'ils ne le sont chez les modernes. Comme les anciens ne renfermoient pas, comme nous, les pieds dans des chaussures étroites, ils avoient ces parties du corps de la plus belle tournure. On voit par les observations des philosophes et par les inductions qu'ils tiroient de-là, par rapport aux inclinations de l'ame, que les anciens considéroient la forme des pieds avec une attention scrupuleuse. C'est pourquoi dans les descriptions de belles personnes, telles que Polyxène et Aspasie, on cite leurs beaux pieds, et l'histoire n'a pas dédaigné de faire mention de la difformité des pieds de l'empereur Domitien. Les ongles des pieds sont plus applatis aux statues des anciens qu'à celles des modernes.

On observe sur les pierres gravées, plusieurs figures de guerriers armés qui ont les *pieds nuds*. On a vu dans la villa Albani la statue d'un empereur armé, ayant également les pieds nuds. Dion nous apprend qu'Hadrien marchoit souvent ainsi dans ses expéditions, comme avoient fait Jules Cæsar et Massinissa. Phocion, Scipion, Germanicus et les sénateurs, dans les commencemens de la république, en usoient de même. Chez les Juifs, les prêtres ne pouvoient entrer dans le temple que les pieds nuds. Quelques-uns croyent que cet usage passa aux ministres des dieux des autres peuples. Ceux qui faisoient partie d'une pompe religieuse, comme aux fêtes de Cérès, de Vesta, etc. devoient aller pieds nuds. Cependant on rencontre sur les monumens, des représentations de fêtes en l'honneur de Bacchus où quelquefois les suivantes sont chaussées, et où d'autres fois elles ne le sont pas. Dans les bas-reliefs, les sculptures et autres ouvrages antiques, on reconnoîtra toujours une danseuse à la nudité des pieds.

C'est, selon les observations des antiquaires, une attitude héroïque d'avoir un *pied* posé sur une pierre, un rocher ou autre objet élevé, et les bras appuyés sur le genou du même côté : Neptune est souvent figuré de cette manière; et c'est encore ainsi que beaucoup de héros sont représentés sur les pierres gravées; la statue de Melpomène, au Musée Napoléon, gravée au tom. I, pl. 20 du *Museo Pio-Clementino;* et sa figure sur le beau sarcophage du Capitole, aujourd'hui au Musée Napoléon, ont également cette position. Eckhel prétend que l'attitude de poser le pied sur quelque chose étoit en général un signe de propriété ou de puissance. Ainsi sur les médailles de la famille Mucia, Rome pose le pied sur un globe pour désigner que l'empire du monde lui appartient. Sur les médailles de Marc-Aurèle la valeur, *virtus*, met le pied sur un casque, son attribut ordinaire. Neptune a ordinairement le pied posé sur un rocher, il indique que son empire s'étend sur terre comme sur mer. Au rapport de Plutarque, la statue de Vénus ayant une tortue sous le pied, avertissoit les femmes de s'enfermer dans la maison, et de se taire.

Aux articles *main* et *œil* j'ai déjà eu occasion de dire que les anciens consacroient toutes les parties du corps; le pied fut du nombre. Montfaucon, t. II, part. I, pl. 100, a publié plusieurs pieds qui paroissent avoir été des *ex voto*, puisque quelques-uns sont disposés de manière à pouvoir être suspendus. On a cru long-temps que les pieds, ou

les plantes des pieds, gravés sur des pierres, avec des inscriptions, en l'honneur d'Isis, de Sérapis et de Céleste-Uranie, divinité des Carthaginois, désignoient un vœu d'action de graces pour la guérison des maux de pieds. Au jugement de certains auteurs cette opinion quoique vraisemblable est une erreur; et ils ont décidé que les pieds et les plantes des pieds, indiquoient des vœux faits par des voyageurs, ou pour obtenir un heureux retour, ou pour avoir heureusement terminé leurs courses. Ce dernier sentiment peut être vrai par rapport aux pieds ailés, ou bien lorsque les inscriptions accompagnées de pieds ou de plantes de pieds, expriment positivement le motif du vœu. Sur une cornaline de la collection de Stosch, on voit un pied ailé sous une tête d'Auguste; il est raisonnable de croire que ces ailes n'ont point de rapport avec une guérison, mais qu'elles en ont beaucoup avec un voyage. Elles pourroient être aussi une allusion dont l'objet est demeuré inconnu.

Pied; comme mesure linéaire et itinéraire. Bénoît XIV a fait rassembler dans le muséum du Capitole, tous les monumens antiques sur lesquels sont gravés les pieds romains, tels que celui de Cossutius, celui de Statilius, d'Æbutius, etc. On les trouve dans le tome IV du *Museum Capitolinum*. La bibliothèque du Vatican possède un pied de bronze antique très-bien conservé, et dont l'abbé Barthelemy et le père Jacquier, minime, ont vérifié la mesure. Dans les fouilles d'une ancienne ville, sur la petite montagne du Châtelet, entre Joinville et Saint-Dizier en Champagne, M. Grignon a trouvé un pied semblable au précédent, divisé en quatre palestes et en seize doigts.

Pied; mesure de temps ou de quantité, distribuée en deux ou plusieurs valeurs égales ou inégales. Il y avoit dans l'ancienne musique cette différence des temps aux pieds, que les temps étoient comme les points ou élémens indivisibles, et les pieds, les premiers composés de ces élémens. Les pieds à leur tour étoient les élémens du mètre ou du rhythme. Il y avoit des pieds triangles, qui pouvoient seulement se diviser en temps, et des composés, qui pouvoient se diviser en d'autres pieds, comme le choriambe, qui pouvoit se résoudre en un trochée et un iambe; l'ionique en un pyrrhique et un spondée, etc. Il y avoit des pieds rhythmiques, dont les quantités relatives et déterminées étoient propres à établir des rapports agréables, comme égales, doubles, sesquialtères, sesquitierces, etc.; et de non-rhythmiques, entre lesquels les rapports étoient vagues, incertains, peu sensibles; tels, par exemple, qu'on en pourroit former de mots français, qui, pour quelques syllabes brèves ou longues, en ont une infinité d'autres sans valeur déterminée, ou qui, brèves ou longues seulement dans les règles des grammairiens, ne sont senties comme telles, ni par l'oreille des poètes, ni dans la pratique du peuple.

Pied *de fontaine*; espèce de gros balustre, ou piédestal de diverses formes, quelquefois accompagné de figures ou consoles, qui sert à porter une coupe ou un bassin de fontaine, ou un chandelier d'eau. Il y a au bosquet de la colonnade et à la cascade des jardins de Versailles des pieds qui soutiennent autant de bassins de marbre blanc.

Pied (petit-); ce terme s'emploie, en peinture, pour exprimer la réduction d'un grand tableau copié en petit, par le moyen d'un nombre égal de carreaux tracés sur le grand tableau et sur la surface où

en veut le copier ; on dit *réduire au petit-pied. Voyez* Graticuler.

Piédestal ; c'est un corps solide de forme carrée ou ronde, orné d'une base et d'une corniche qui porte une colonne, ou un pilastre, ou une figure, ou un groupe, ou un vase, etc. La partie inférieure, ornée de quelques moûlures, se nomme base ; le corps carré ou rond, posé sur la base, se nomme le dé, et le couronnement du dé, qui est orné de moulures, est la corniche du piédestal. Le piédestal est différent, suivant les colonnes des différens ordres, et reçoit le nom de la colonne qu'il porte. Le piédestal *toscan* a pour base une plinthe et un filet ; un dé dont la partie inférieure se termine en adoucissement ; et pour corniche, un talon et un réglet. Le *dorique* a sa base composée d'une plinthe, d'un tore et d'un filet surmonté d'un cavet ; son dé est couronné d'une corniche composée d'un cavet avec son filet au-dessus, d'un larmier couronné d'un filet et d'un quart de rond. Le piédestal *ionique* a sa base composée d'une plinthe, d'un filet surmonté d'une doucine, au-dessus de laquelle est un autre filet avec son congé ; son dé se joint à la corniche par un congé et un petit filet surmonté d'un astragale, au-dessus duquel est une frise, qui, par un congé, se réunit au filet, lequel porte un quart de rond, ensuite un larmier, couronné d'un talon avec son filet. La base du piédestal *corinthien* se compose d'une plinthe, d'un tore, d'un filet, d'une gorge, d'un astragale, d'un dé qui finit par un adoucissement et un filet ; et dans sa corniche on distingue un astragale, une frise, un filet ; un autre astragale, un ove, un larmier taillé en demi-creux, et un talon couronné d'un filet. Le *composite* est semblable, en proportion, au piédestal corinthien. Un filet avec son congé, un gros astragale, une doucine avec son filet, un larmier et un talon avec son filet forment la corniche de ce piédestal. Le *composé* est d'une forme extraordinaire, en carré long, ou ovale, ou à pans. Il sert ordinairement pour porter les groupes de figures, les statues, les vases, etc. Le *continu* est celui qui porte une file de colonnes, sans faire saillie ni retraite ; tel est le piédestal des petits pavillons des Tuileries, du côté du jardin. Le piédestal *double* porte deux colonnes accouplées, comme on voit au portail de Saint-Gervais à Paris. Le *carré* n'a pas plus de hauteur que de largeur ; tels sont ceux de l'arc des lions à Vérone. Le *triangulaire* n'a que trois faces, quelquefois ceintrées par leur plan, et dont les angles sont un peu coupés, quelquefois échancrés ou cantonnés. Les piédéstaux *par saillie et retraite* sont ceux qui portent un rang ou une file de colonnes, et font avant-corps au droit de chaque colonne, et arrière-corps dans les entre-colonnemens ; ceux de la cour du Louvre, et des galeries couvertes du château des Tuileries, du côté du jardin, sont de cette espèce. On nomme piédestal *flanqué* celui dont les encognures sont accompagnées ou ornées de pilastres attiques, de consoles, de figures, etc. ; tels étoient ceux des figures équestres de Louis XIV et de Louis XV, à Paris. Le piédestal *orné* a ses moulures taillées d'ornemens ; ses tables fouillées ou saillantes sur ses faces, sont enrichies de bas-reliefs, armoiries, chiffres, soit de la même matière, soit de bronze incrusté, comme cela se remarque aux statues équestres. Le piédestal *en adoucissement* est celui dont le dé ou tronc a la forme d'une gorge. Le piédestal *en talus* a les faces de son dé inclinées.

Caylus pense que les Ægyptiens aimoient à donner à leurs piédestaux la forme d'un carré long, réservant toujours la plus grande portion pour le côté de la figure. Leurs artistes, selon lui, avoient pu remarquer que le petit carré de piédestaux comme les nôtres soutient souvent mal les figures, et présente trop facilement, sous de certains aspects, des angles et des aigreurs qui ne sont point agréables. Les Grecs, dont le coup-d'œil étoit juste et dirigé par le goût, ont cependant admis non-seulement cette forme carrée, mais le médiocre espace pour leurs figures seules. Il est à présumer qu'ils n'avoient préféré ce genre de piédestal, que pour faire valoir les objets et les rendre dominans. Il faut ajouter à ces observations sur la disposition en usage chez les Ægyptiens, qu'ils ne plaçoient pas ordinairement leurs figures, comme celle du monument gravé au *Recueil* de Caylus, tom. v, pl. 10, n°s 1-2, sur le milieu de leur plinthe, mais à-peu-près à une des extrémités ; ce qui, suivant Caylus, donnoit à la figure un air de culte et de majesté qui convient à la représentation des divinités.

Pied-fort ; par ce terme de monnoie on entend une pièce d'or, d'argent, ou d'autre métal, plus forte ou plus épaisse que les monnoies ordinaires, quoique presque toujours frappées au même coin, mais qui n'a point de cours dans le commerce comme les autres espèces. Ce sont les monétaires ou les monnoyeurs qui les font frapper par curiosité, soit pour les garder, soit pour les donner à leurs amis. On voit dans quelques cabinets, et même quelques particuliers conservent des *pieds-forts* de quatre louis, de huit, de douze et de seize, presque tous gravés par Varin, cet habile artiste à qui la monnoie de France est redevable de sa perfection. Outre les *pieds-forts* qui sont frappés sur de l'or, on en a aussi d'argent et de cuivre exécutés par cet excellent graveur, qui égalent en beauté les médailles les plus estimées.

Piédouche, dérivé de l'italien *peduccio*, pied d'animal. C'est un petit piédestal, ou une petite base de différentes formes, orné de quelques moulures, qui sert ordinairement à porter des petites figures, des bustes, des vases, des girandoles de lumière. On en a trouvé plusieurs à Herculanum, ayant la forme et la proportion de celui que Caylus a fait graver tom. iv, pl. 50, n° 5, et qu'il dit avoir découvert dans Paris.

Piédroit, est la partie d'un trumeau ou du jambage d'une porte, ou d'une croisée, qui comprend le bandeau ou chambranle, le tableau, la feuillure, l'embrasement et l'écoinson.

Pieds de lits, de tables, de siéges, etc. Chez les Grecs et les Romains, ils étoient le plus souvent formés par des sphinx et des griffons. On les incrustoit en nacre et en écaille. Ces pieds étoient quelquefois terminés en haut par des bronzes, représentant des têtes d'ânes couronnées de pampre de vigne ; c'est du moins ce que nous apprend un passage de Juvénal, et un autre du mythographe Hyginus.

Pierre ; corps dur, formé dans l'intérieur de la terre, dont on se sert sur-tout pour la construction des bâtimens. Les minéraux qui, dans l'ancienne minéralogie, formoient une classe sous le nom de pierres, et qu'on désigne encore par ce mot dans le langage vulgaire et dans celui des arts, sont appelés, par les minéralogistes modernes, les uns, substances terreuses, et les autres, substances acidifères non-solubles. Dans les plus anciens temps, on employoit de préférence le bois dans les constructions, parce

que cette matière est plus facile à manier et à travailler. Dans quelques contrées telles que l'Ægypte, où le bois est rare, on étoit obligé de bâtir en pierre, et la solidité de cette substance fit bientôt adopter dans les autres contrées ce genre de construction. Dans celles qui ne fournissoient pas de pierres, les habitans, pour obtenir la même solidité, imaginèrent de fabriquer des BRIQUES. (*Voy.* ce mot.) Plusieurs nations de la Grèce ont employé, dans un temps assez reculé, des pierres pour leurs constructions. Agamèdes et Trophonius bâtirent, à Delphes, un temple d'Apollon, en pierres. Les murs de Tirynthe, le bâtiment qui renfermoit les trésors de Minyas, et plusieurs autres édifices anciens, étoient construits en pierres. Dans les premiers temps, les Grecs employèrent le tuf, substance tendre et légère, dont les Etrusques se servoient aussi pour leurs édifices. (*Voyez* TUF.) Quelquefois les Grecs employèrent aussi, pour bâtir leurs murs, des cailloux et des pierres ramassées dans les champs. Enfin, ils apprirent à travailler le marbre, qu'ils employèrent depuis de préférence pour la construction des temples et des autres grands ouvrages d'architecture. (*V.* MARBRE.)

On a souvent fait l'observation qu'une LITHOLOGIE (*V.* ce mot) qui traiteroit de toutes les substances employées dans les monumens antiques, présenteroit de nouveaux moyens pour fixer la patrie et l'âge de beaucoup de monumens anciens sur lesquels les artistes et les littérateurs ont longuement disserté, sans pouvoir apporter aucune preuve directe en faveur de leur opinion. Le savant Dolomieu, pendant un séjour de plusieurs années en Italie, s'étoit occupé à rassembler des matériaux sur cet objet, et il n'avoit différé de publier sa *Lithologie*, que parce qu'il avoit toujours espéré de visiter la Grèce, l'Asie mineure et les autres contrées qui ont fourni à Rome le plus grand nombre de ses monumens, afin d'appuyer sur des observations précises beaucoup d'opinions qu'il n'auroit pu présenter que comme de simples conjectures avant d'avoir fait ce voyage. Il s'étoit proposé de donner, au retour de son dernier voyage, un Cours sur la Minéralogie, considérée sous le rapport de l'emploi que les artistes ont fait des différentes substances; mais la mort l'a empêché d'exécuter ce projet. Dans la Lithologie dont il vient d'être question, Dolomieu se proposoit de démontrer que l'Apollon du Belvédère n'est pas un monument de l'époque où la sculpture s'étoit élevée dans la Grèce à son plus haut point de perfection; qu'il est fait sans doute par des artistes grecs, mais qui ont travaillé dans un temps bien postérieur et hors de leur patrie, puisqu'il est de marbre de Carare, appartenant aux premières carrières qui ont été exploitées dans les montagnes dites de *Luna*, et qui n'ont été connues que du temps d'Auguste. Dolomieu a été visiter ces anciennes carrières, abandonnées depuis longtems, et il y a trouvé des blocs de marbre absolument semblable à celui dont l'Apollon du Belvédère est formé: ce marbre diffère par plusieurs caractères, de tous ceux qui ont été employés par les Grecs dans leur propre pays. La Lithologie, considérée sous les rapports indiqués, peut encore servir à prouver, ainsi que Dolomieu s'étoit proposé de le faire, que beaucoup de statues qui sont réunies dans des groupes, n'étoient point destinées à se trouver ensemble, puisqu'elles sont faites de marbres de differens pays; que plusieurs têtes n'appartiennent pas aux corps sur lesquels elles se trouvent placées; que tels monumens d'architecture ne peuvent re-

monter qu'à telle époque, puisqu'ils sont composés de matériaux provenant de pays avec lesquels les Romains n'avoient aucune relation dans les temps antérieurs. Dans ses explications des monumens du Musée Pio-Clémentin, M. Visconti a souvent cité les observations de Dolomieu, et s'est servi des indications que ce savant lui avoit données à ce sujet, pour décider plusieurs questions jusqu'alors fort obscures.

Il y a des pierres de différentes qualités et duretés, qu'on tire de différens lieux; on les distingue ordinairement dans les travaux, en *pierres dures* et *pierres tendres*. La première résiste davantage aux injures de l'air et aux grands fardeaux; mais on se sert de la pierre tendre dans les ouvrages où il y a des moulures et de la sculpture, et qui n'ont pas beaucoup de charge à porter.

La pierre calcaire, appelée communément *pierre à bâtir*, prend différens noms, selon les lieux d'où on l'extrait. Telle est la pierre d'*Arcueil*, celle de *Belle-Hache*, près d'Arcueil, qui est extrêmement dure, mais dans laquelle se rencontrent des cailloux; celle de *Bon-Banc*, près Vaugirard; celle de *Caen*, en Normandie, est une espèce de pierre noire plus dure que l'ardoise, et qui reçoit le poli; on s'en sert dans les pavés de compartiment; celle de *Meudon*, celle de *Senlis*, celle de *Tonnerre* en Bourgogne, etc., etc. Le nom de *pierre de liais* ne désigne point une localité, mais une certaine nature de pierre, qui est en général pleine, fine et facile à tailler. On la tire des carrières voisines du faubourg Saint-Jacques, d'une montagne près de Saint-Leu sur l'Oise, des plaines de Creteil près de Paris, etc. La pierre de liais est recherchée comme très-propre à être employée pour les rampes, les chapiteaux, les colonnes, les chambranles, etc. C'est en quelque sorte le marbre de ceux qui se bornent à la propreté, sans prétendre à la magnificence.

La pierre reçoit aussi différentes dénominations relativement à ses qualités. On appelle *pierre de couleur* toute pierre qui n'est point blanche; *pierre fière*, celle qui est difficile à travailler à cause de sa dureté et de sa sécheresse; *pierres franches*, toutes celles qui sont parfaites dans leur espèce; la *pierre fuselière* est dure et sèche, et tient de la nature du caillou; elle est ordinairement grise ou noirâtre: celle qui est nouvellement tirée de la carrière, et qui n'a point encore jeté son humidité, est appelée *pierre gelisse* ou *verte*; on appelle *pierre pleine*, celle dans laquelle il ne se trouve ni coquillages, ni cailloux, ni trous, ni autres défauts.

Relativement à sa façon, la pierre reçoit encore plusieurs dénominations. On appelle *pierre bien faite*, celle qui approche de la figure cubique, et qu'on équarrit presque sans déchet; *pierre de haut appareil*, celle dont le banc porte une grande hauteur, comme celles de Vernon, de Saint-Cloud, de Saint-Non, près de Versailles; de Vaugirard, de Saint-Leu, etc.; de *bas appareil*, celle dont le banc porte moins d'un pied de hauteur; *pierre débitée*, est toute pierre qu'on a refendue à la scie; *pierre d'échantillon* se dit d'un quartier de pierre d'une mesure déterminée, qu'on commande exprès aux carriers; la *pierre d'encoignure* est celle qui a deux faces ou paremens, qui forment saillie ou rentrée dans un bâtiment; on appelle *faite*, une pierre qui est taillée et prête à être posée dans la place à laquelle elle est destinée; une *pierre rustiquée* est celle dont le parement, après avoir été dressé, est piqué grossièrement; la *pierre statuaire* est tout bloc d'échantillon

destiné à faire une statue : *pierre velue* est le nom qu'on donne à toute pierre brute venant de la carrière. On désigne sous le nom de *pierres artificielles*, les substances formées par l'art pour suppléer au défaut de la pierre : telles sont les briques, les tuiles, etc. On appelle *pierre feinte* tout ouvrage de plâtre ou de mortier qui imite la pierre, comme les refends, les plinthes, qu'on fait dans les crépis et enduits des façades. Les *pierres fichées* sont celles dont les joints sont remplis de mortier clair ; lorsque le bord des joints est bouché et regréé en mortier ou en plâtre, on se sert de l'expression *pierres jointoyées*.

Différens autres noms par lesquels on désigne les pierres, sont relatifs à leurs usages. C'est ainsi qu'on appelle *pierre d'attente*, celle à laquelle on a laissé quelque saillie hors du mur, soit pour y tailler quelqu'ornement de sculpture, soit pour faire liaison avec un bâtiment qui sera construit auprès, dans la suite ; la *pierre de pratique* ou *incertaine*, est celle dont les côtés et les angles sont inégaux, et qu'on fait servir dans toute sa grandeur ; la *pierre de rapport*, est toute pierre de différentes couleurs, dont on forme des compartimens de pavé, des ouvrages de mosaïque, etc. ; la *pierre perdue*, est celle qu'on jette dans la mer ou dans un lac, pour servir de fondement à une jetée ou à quelqu'autre ouvrage dans l'eau. On se sert aussi de cette expression pour désigner toute pierre de blocage jetée dans une fondation à bain de mortier ; la *pierre à broyer* est une dalle de pierre, de marbre ou de porphyre, très-unie, dont les peintres se servent pour broyer les couleurs.

Relativement au défaut que peut avoir la pierre, on appelle *pierre coquillière* ou *coquilleuse*, celle dans laquelle se rencontrent de petites coquilles, qui font que ses paremens sont troués : telles sont celles de Saint-Cloud, de Saint-Non, etc. ; la *pierre de souchet* et de *soupré* est celle du banc le plus bas d'une carrière, qui est mal formée, ou qui est trouée et défectueuse ; la *pierre en délit*, est celle qui, dans un cours d'assises, n'est pas posée sur son lit de carrière ; la *pierre feuilletée*, est celle qui se sépare par feuillets ou par écailles, ce qui est souvent l'effet de la gelée ; on appelle *pierre gauche*, celle dont les paremens et les côtés opposés ne sont pas parallèles ; *pierre grasse*, celle qui est humide, et par conséquent sujette à la gelée ; *pierre moyée*, celle dont le lit n'est pas également dur ; *pierre moulinée*, celle qui est graveleuse, qui s'égrène étant exposée à l'humidité, etc. La *pierre de fiel* est d'une couleur jaune, tirant un peu sur le brun ; on s'en sert dans la miniature pour ombrer la gomme-gutte.

PIERRE et PAUL (SS.) Voici le portrait que Nicéphore a laissé de ces deux apôtres : S. Pierre avoit le corps droit, bien proportionné ; la peau du visage un peu pâle, quoiqu'assez blanche ; les cheveux et la barbe crépus et courts, les yeux tachetés de sang, les sourcils arqués, le nez long, non pas cependant terminé en pointe, mais un peu écrasé. S. Paul étoit petit et raccourci, et même un peu voûté ; il avoit le devant de la tête chauve, les sourcils bas, des yeux de lion, le nez recourbé, la barbe touffue, passablement longue et grisonnante, ainsi que ses cheveux. Quoiqu'il ne faille pas ajouter une foi entière à ce détail, qu'on ne trouve que dans Nicéphore, j'ai pourtant cru devoir le mettre sous les yeux du lecteur. J'ajouterai même qu'il n'offre pas une très-grande conformité avec les ouvrages anciens et modernes. Au surplus, il paroît que les artistes ont tous été plus ou moins fidèles à rendre ces deux personnages d'après la tradition commune, sur-tout

quant aux traits. Dans les monumens qui nous restent, on voit Saint Pierre et Saint Paul tantôt vêtus d'une espèce de manteau fermé sur la poitrine avec une agraffe qui paroît ornée d'une pierre ou qui en a la forme, tantôt couverts d'une tunique de dessus, à manches larges ou à manches longues et étroites. Sur presque tous les fragmens publiés par Buonarotti dans ses *Osservazioni sopra framm. di vetro*, pl. 10 à 16, et par Boldetti, dans ses *Osservazioni sopra i cimiteri*, liv. 1, chap. 59, les deux apôtres se trouvent à côté l'un de l'autre; on remarque souvent près d'eux une couronne, attribut des martyrs, et quelquefois le monogramme du Christ. Dans Boldetti, p. 200, n° 14, S. Pierre est représenté sous la figure de Moïse, dans l'attitude de frapper la pierre ou le rocher avec une baguette; ce ne peut être qu'une allusion à son nom. Au reste, sur l'usage de représenter Saint Pierre et Saint Paul, les artistes doivent étudier plus particulièrement la manière du Poussin, qui en cela, comme en tout ce qui tient aux temps anciens et reculés, n'a presque rien donné au caprice, mais s'est appliqué à suivre le plus près possible la vraisemblance dans tous les objets pour lesquels on n'a que la tradition, sans monumens. Tout ce qu'on peut avancer de plus certain, c'est qu'on s'accorde assez généralement à donner à Saint Pierre une figure pour ainsi dire patriarchale, avec un front chauve; celle de Saint Paul, au contraire, offre des traits plus nobles, plus vifs, plus animés, et un plus grand caractère.

PIERRES DEBOUT. *Voyez* DEBOUT.

PIERRE DE CORNE ou ROCHE CORNÉENNE. *Voy.* BASALTE.

PIERRES DURES; on appelle ainsi les différentes variétés de quartz qui servent à la bijouterie, et sur-tout à la gravure. Leurs couleurs sont dues à des oxydes métalliques. *V.* GLYPTIQUE.

PIERRES FIGURÉES; ce sont celles dont la forme extérieure ou la coupe, sur-tout après qu'elle a été polie, présente en relief ou en dessin des imitations grossières et purement accidentelles, d'hommes, d'animaux et autres objets semblables.

PIERRE DE FLORENCE ou MARBRE DE RUINES, est ce marbre qu'on taille en plaques rectangulaires qui forment de petits tableaux naturels offrant l'apparence d'un assemblage de tours, d'édifices, les uns entiers, les autres ruinés, etc. On en emploie beaucoup dans la mosaïque de Florence. (*Voy.* MOSAIQUE.) Dolomieu a donné l'explication de ce phénomène dans le *Journal de Physique*, octobre 1793, pag. 285 et suiv.

PIERRES GEMMES. *V.* GEMMES.

PIERRES GRAVÉES. *Voy.* GLYPTIQUE.

PIERRE DE LARD. *Voy.* LARD, STÉATITE.

PIERRE LEVÉE. *V.* DEBOUT.

PIERRE LYDIENNE ou de LYDIE; sous ce nom, les anciens désignoient la pierre de touche.

PIERRE DE MOCKA. *Voy.* AGATHE.

PIERRE OBSIDIENNE. *V.* OBSIDIANUM.

PIERRE OLLAIRE; est une variété de *talc* à cassure terreuse, tendre et non susceptible de poli. *V.* SERPENTINE, STÉATITE.

PIERRE PONCE; produit volcanique dont se servent les peintres pour rendre les toiles unies. Les anciens se servoient de la pierre-ponce pour polir les feuilles de parchemin ou de papyrus, sur lesquelles ils écrivoient; ils se servoient aussi de la pierre-ponce pour se dépiler sur-tout les jambes et les cuisses

Pierre première, *Lapis auspicatus*, est la pierre chargée d'inscriptions et consacrée, que l'on plaçoit et qu'on place encore dans les fondemens d'un édifice public.

Pierres sonores de la Chine; les pierres sonores ont été, de siècle en siècle, un des instrumens de musique les plus estimés en Chine. Les auteurs les plus anciens et les plus précieux monumens de cet empire, parlent de cet instrument. Il est cependant difficile de savoir si la colonie qui vint en Chine y porta l'idée d'un instrument de musique fait de pierre, ou si les pierres sonores qu'elle y trouva, la conduisirent à cette belle et curieuse invention. Un vieux commentaire du Chou-King dit que les anciens ayant remarqué que le courant de l'eau faisoit résonner quelques pierres du rivage en se brisant contre elles, en détachèrent quelques-unes, et que, charmés du beau son qu'elles rendoient, ils en firent des king. Le Chi-Pen prétend que You-Kiu, qui vivoit du temps d'Yao, fondateur de l'empire chinois, inventa le king. Le Yo-Lou, ou chronologie de la musique, dit qu'on en ignore le premier inventeur. Ce qui est constant, c'est que le king étoit, chez les anciens Chinois, un des instrumens dont on faisoit le plus de cas. C'étoit l'instrument dominant dans les sacrifices au Tien, dans les cérémonies en l'honneur des ancêtres, et dans les repas des vieillards. Dans le Ti-Ni, il est nommé *Kouan-King*, le king de l'Etat. Les pierres sonores dont il se compose, frappées avec un corps dur, rendent des sons distincts, comparables entr'eux, et de quelque durée. Il y a cependant une différence très-grande dans les pierres sonores, pour la beauté, la force et la durée du son, différence qu'on ne sauroit déterminer d'après les divers degrés de dureté, de pesanteur, de finesse de grain, etc. Une chose fort curieuse seroit de pouvoir comparer les pierres de king antiques à celles de nos jours; mais les plus anciens king que possède l'empereur de la Chine, sont tout au plus du dixième siècle. La pierre nommée *yu* est la plus belle, la plus précieuse et la plus renommée des pierres sonores. Les plus grandes que l'on trouve aujourd'hui ont deux à trois pieds, sur huit à dix pouces de large. On remarque dans l'yu sonore, qu'on croit un caillou métallifié et crystallisé, la dureté, la pesanteur, la couleur, le grain et le son. La couleur la plus estimée est le blanc de petit-lait, d'une seule teinte; puis le bleu clair, le bleu céleste, le bleu d'indigo, le citron, l'orangé, le rouge de bois d'Inde, le vert pâle, le vert d'eau, le vert foncé, le gris de cendre. Les Chinois font plus de cas de celui qui est d'une seule couleur, sans nuance ni dégradation, à moins qu'il ne soit marbré agréablement de cinq couleurs. Il y avoit autrefois douze de ces king suspendus derrière et devant l'appartement de l'empereur, et c'étoit en frappant dessus qu'on l'éveilloit à la pointe du jour. Le *nieou-yeou-ché*, ou pierre graisse de bœuf, est la seconde espèce de pierres sonores; elle n'a ni la dureté, ni la pesanteur, ni la douceur du son du yu. Les pierres jaunes de cette espèce sont les plus estimées; il faut qu'elles soient d'une seule teinte, sans nuances ni dégradations. Cette pierre a cela de particulier, que le centre est plus travaillé, plus fini, plus compacte et plus foncé que le reste. Le yu donne du feu au briquet, et le nieou-yeou-ché n'en donne point. La troisième espèce de pierres sonores, appelée *hiang-ché*, c'est-à-dire, pierre noire, rend un son si métallique, qu'on la prend d'abord pour une composition. On en voit de noires, de grisâtres, de verdâtres unies, et d'au-

tres marbrées de blanc. Les plus noires sont les plus sonores; elles paroissent être d'une sorte d'albâtre noirci, et changées par les eaux dont elles ont été pénétrées. La quatrième espèce de pierres sonores ressemble au marbre par les nuances qui sont grises-noires et blanc-sale, sur un fond blanc de lait. Plusieurs pétrifications de Tatarie, pierres colorées et autres, rendent aussi un son fort distinct, et accompagné de frémissemens, quand elles sont taillées en longues plaques ou creusées en vases profonds. Il seroit bon de chercher à découvrir, dans les pierres d'Europe, cette qualité naturelle à celles d'Orient. Les Chinois prétendent qu'elle leur est imprimée par les eaux, qui les remplissent de particules métalliques, ou qui les crystallisent. L'empereur Yong-Lo, de la dernière dynastie, observe, dans ses réflexions philosophiques, que le king est le plus difficile de tous les instrumens, à accorder avec les autres, c'est-à-dire, qu'il faut que tous les autres se mettent à son ton. Ce prince le regarde d'ailleurs comme admirable pour lier et fondre les sons ensemble.

Pierre spéculaire. *V.* Lapis specularis et Fenêtres, tome i, pag. 595.

Pierrée; canal souterrain en maçonnerie, pratiqué pour conduire des eaux de fontaine ou de pluie.

Piété; dans les premiers temps de la domination des Cæsars, on n'osa pas accorder trop ouvertement les honneurs suprêmes aux femmes des Augustes, sans quelque ménagement. Pour adoucir cette flatterie, on imagina de leur donner les traits et les attributs de la Piété, de la Justice, etc. Ainsi paroît Livie sur les médailles impériales. Et depuis ce temps, rien de plus commun sur les revers, que la figure de la Piété. Ordinairement c'est une femme assise, couverte d'un grand voile, tenant une corne d'abondance dans la main droite, et posant la gauche sur la tête d'un enfant; à ses pieds est une cigogne; quelquefois elle tient une patère, comme sur une médaille de Caligula, ou bien les pattes d'un faon destiné au sacrifice, comme sur un revers d'Antonin-le-Pieux. Sur d'autres, elle tient un globe d'une main, et de l'autre un enfant, plusieurs sont à ses pieds. Sur une médaille de Valérien, la Piété des Augustes est marquée par deux femmes qui se donnent la main. Elle est aussi quelquefois représentée par une femme nue, tenant un oiseau. Selon Winckelmann, la Piété prise dans le sens le plus strict du mot, c'est-à-dire, le respect envers les dieux, est représentée sur les médailles impériales sans figure, mais seulement désignée par les intrumens ou ustensiles employés aux sacrifices. Dans le tome ii, planche 47 du *Museo Pio-Clementino*, on trouve la statue de la Piété, debout, ayant les mains élevées et ouvertes, et conséquemment dans l'attitude d'une femme qui prie. M. Visconti reconnoît sous ces traits l'impératrice Livie; et cette statue fait, selon lui, le pendant de celle d'Auguste sacrifiant, qu'il rapporte *ibid.*, pl. 46. Les artistes modernes désignent la Piété par une jeune fille ailée, une flamme sur la tête, tenant d'une main une cassolette fumante, qu'elle élève vers le ciel, et de l'autre une corne d'abondance qu'elle présente à des enfans. On la voit encore figurée par une femme vénérable, ayant une flamme sur la tête, et le bras droit appuyé sur un autel antique entouré de festons. Dans les appartemens de Versailles, elle est peinte sous le symbole d'une femme ailée, ayant une flamme sur la tête, et dans la main droite une corne d'abondance; auprès d'elle sont deux

enfans qui prient devant un autel où brûle le feu sacré, et un autre qui, l'épée nue, poursuit l'Impiété.

Pietre di paragone: dans le genre de pierre désignée par le mot *lapis obsidianus*, on en distingue de deux espèces; les unes appelées par les Italiens, *pietre di paragone*, c'est-à-dire, pierre de touche, servoient à essayer les métaux; les autres étoient particulièrement employées à faire des miroirs.

Piffaro; instrument qui répond à la haute-contre du hautbois; on le trouve quelquefois en Italie, mais rarement ailleurs.

Pigeon, Colombe. Fondé sur un passage de Tibulle et sur un autre de Philon, dans son commentaire sur Eusèbe, De Pauw avance que si les anciens Syriens se sont obstinés à ne point manger de pigeons, et à les laisser voler par troupes dans toutes leurs villes, ce n'a été que par un motif de superstition, attendu que le pigeon étoit le symbole de leur pays, et que, suivant Bochart, les premiers souverains de l'Assyrie en ont constamment porté la figure dans leurs drapeaux. De tous les oiseaux la colombe ou le pigeon est celui qui se rencontre le plus fréquemment sur les anciens monumens ecclésiastiques. Sans parler des allégories les plus connues auxquelles on l'employoit, je dirai que, chez les premiers chrétiens, elle fut sur les tombeaux le symbole du martyre, lorsqu'elle portoit à son bec une couronne ou une palme; celui de l'ame sortie du corps, et qui a enfin trouvé le repos et la paix. Une semblable allusion se trouve exprimée autrement sur une pierre sépulcrale, où l'on voit une barque, représentant l'arche, garnie d'un mât, au haut duquel est perchée une colombe aux ailes étendues. On peut consulter Boldetti, qui, dans ses *Osservaz. sopra i cimiteri*, a publié, sous ce rapport, plusieurs monumens. Buonarotti rapporte que dans les premiers siècles de l'église on conservoit le pain eucharistique dans un vase en forme de colombe; et qu'on donnoit aussi la même forme à des lampes qu'on allumoit à certains jours sur les tombeaux des saints. Il raconte aussi, d'après Paul Warnefrid, que les Goths avoient coutume de planter dans leurs cimetières des perches sur lesquelles étoient des colombes. *V*. Oiseaux.

Pignon, se dit de la partie supérieure d'un mur qui a la forme d'un triangle, et où se termine la couverture d'un comble à deux égouts: tels sont les murs de face des anciens édifices, et les murs mitoyens de quelques édifices modernes, comme de la grande salle du palais à Paris.

Pila; figure d'homme faite de laine qu'on sacrifioit aux dieux Lares dans les fêtes appelées *compitales*, instituées en l'honneur de ces dieux par le roi Servius. Macrobe nous apprend que d'abord on immola de petits enfans à ces divinités pour la conservation de toute la famille; mais, selon Festus, après l'expulsion des rois, on abolit cet usage barbare, et l'on substitua aux enfans des petites figures de laine.

On appeloit aussi *pila* une figure de paille que l'on présentoit aux taureaux de l'amphithéâtre pour les animer. Le mot *pila* désignoit encore chez les Romains une espèce d'étendard, où étoient représentés des *boucliers* entassés les uns sur les autres. Tite-Live nomme *pila Horatia*, le pilier placé dans le Forum, auquel Horace avoit suspendu les dépouilles des Curiaces. Enfin on entendoit par *pila* les petites boules sur lesquelles étoient écrits les noms des juges, et qui se jettoient dans l'urne, pour tirer au

sort ceux qui seroient admis à juger.

Pilastre ; c'est une espèce de colonne carrée qui a les proportions et ornemens, tels que cannelures, etc., semblables à ceux des colonnes de l'ordre dont il emprunte le nom. Il est ordinairement engagé dans les murs, n'ayant de saillie que le tiers, ou le quart, ou le cinquième ou bien le sixième de son épaisseur : il a ordinairement autant de largeur par le haut que par le bas.

Les pilastres ne doivent pas être regardés comme une imitation des colonnes ; ils doivent leur origine à la nécessité de donner plus de solidité aux murs de la cella des temples, où on en fit le premier emploi sous le nom d'Antæ. (*V.* ce mot.) Ces antes ou pilastres servoient dans l'origine comme contre-forts pour renforcer les coins de la cella et les extrémités saillantes des murs du pronaos, et leur assurer plus de durée. Pour leur donner plus d'apparence, et pour servir en même temps d'ornement aux murs de la *cella*, qui étoient simples et unis, on y ajouta une base et un chapiteau. Dans les temples doriques les pilastres ainsi que les colonnes étoient ordinairement sans base ; cependant on leur en donnoit, ainsi qu'on le voit par le temple de Minerve Sunias, sur le promontoire Sunium, figuré dans le deuxième volume des *Jonian antiquities*, chap. v, pl. 12 et 14. Dans les temples de l'ordre ionique et corinthien les pilastres avoient toujours une base, qui cependant, ainsi que le chapiteau, différoit des bases et des chapiteaux des colonnes du même temple. Ces bases des pilastres consistoient en plusieurs membres tantôt nuds, tantôt ornés de feuilles et de perles. Dans les temples d'ordre ionique, les chapiteaux des pilastres étoient quelquefois très-richement chargés d'ornemens qui ressemblent beaucoup à ce que nous appelons des arabesques. Dans les ruines du temple d'Apollon Didyméen, près de Milet, on a trouvé de ces chapiteaux ornés de fleurs et de feuilles entrelacées élégamment, et d'autres où des génies croissent dans les végétaux. On les voit figurés dans les *Jonian antiquities*, tom. 1, chap. III, pl. 8, pag. 27, 50, 53. Les chapiteaux des pilastres du portique de Pæstum ont une forme différente. Leur profil consiste en une ligne formant un demi-creux, qui se prolonge jusqu'à l'abaque, où elle fait une espèce de volute. Vitruve dit expressément dans le quatrième chapitre du quatrième livre, qu'il faut donner aux pilastres la même force en épaisseur qu'aux colonnes derrière lesquelles ils se trouvent ; mais on ne les diminuoit pas. Parmi tous les monumens grecs des anciens temps, il n'y a que le portique de Pæstum qui nous offre des pilastres avec une diminution.

Ce ne fut qu'à une époque postérieure, et peut-être même du temps des Romains seulement, qu'on donna aux pilastres les mêmes ornemens, les mêmes bases et les mêmes chapiteaux qu'aux colonnes derrière lesquelles ils se trouvoient. Le Panthéon de Rome, les temples d'Antonin et de Faustine, de Mars, la basilique d'Antonin, et plusieurs autres édifices, nous en offrent des exemples. Du temps d'Auguste on se permettoit quelquefois de détacher presqu'entièrement les pilastres du mur contre lequel ils étoient placés ; on en voit un exemple au portique d'Octavie, et on commença alors à employer des pilastres devant lesquels il n'y avoit point de colonnes ; le Panthéon nous fournit un exemple de cette méthode. Les pilastres de ces édifices n'ont cependant pas encore de diminution, mais ils sont du haut en bas de la même force.

L'arc de triomphe de Trajan qui porte à présent le nom de Constantin, offre des pilastres diminués dans la même proportion que les colonnes derrière lesquelles ils sont placés. Cet exemple n'a été imité que fort rarement parmi les anciens. Dans les temps modernes quelques architectes ont donné de la diminution aux pilastres. Debrosse dans le portail de S. Gervais, et Mansard, au grand autel de S. Martin-des-Champs, à Paris, ont non-seulement diminué les pilastres par le haut, mais ils leur ont même donné du renflement et le même contour qu'à une colonne.

Les pilastres reçoivent différens noms de leur figure, de leurs ornemens, de leur application, etc. On appelle *pilastre ceintré*, celui dont le plan est curviligne, étant engagé dans un mur circulaire, soit intérieurement, soit extérieurement, tels sont ceux qui décorent la tour d'un dôme tant au-dedans qu'au dehors. — Le *pilastre angulaire* ou *cornier*, est celui qui cantonne l'angle d'un édifice, comme on en voit au portail de l'église des Quatre-Nations, et aux extrémités de la grande façade du Louvre. — Le *pilastre coupé*, est celui qui, dans sa hauteur, est traversé par une imposte, comme on en voit à la façade des portiques couverts du château des Tuileries du côté du jardin. — Le *pilastre dans l'angle*, est celui qui ne présente qu'une encognure, comme on en voit dans les angles rentrans de la cour du Louvre. — Le *pilastre diminué*, est celui qui étant placé derrière une colonne, ou accouplé avec une colonne, est diminué de même par le haut : tels sont ceux du portail de l'église de Mazarin. — Le *pilastre de rampe*, se dit quelquefois au lieu de piédestal, on l'employe dans les travées de balustre, des balcons et les rampes d'escalier. — Le *pilastre doublé*, se dit de deux pilastres qui se joignent en angle rentrant droit ou obtus, et qui ont leurs bases et chapiteaux confondus. — Le *pilastre ébrasé*, est celui qui est plié en angle droit ou obtus, comme on le pratique quelquefois dans les pans coupés. — Le *pilastre engagé*, est celui qui, étant placé derrière une colonne, n'est cependant pas diminué, et dont la base et le chapiteau sont confondus : tels sont ceux des quatre chapelles d'encognure de l'église des Invalides. — Le *pilastre en gaine de terme*, est celui qui est moins large par le bas que par le haut. — Le *pilastre flanqué*, est celui qui est acompagné de deux demi-pilastres d'une médiocre saillie : tels sont ceux des extrémités de la façade du théâtre de Metz. — Le *pilastre grêle*, est celui qui, étant placé derrière une colonne, n'a de largeur que celle du haut de la colonne. On désigne encore par ce nom tout pilastre qui a en hauteur plus de diamètre que le caractère de son ordre. — Le *pilastre lié*, est celui qui est joint à une colonne par une languette, comme on en voit à la colonnade de Saint-Pierre de Rome. C'est aussi celui qui a quelques parties de sa base et de son chapiteau jointes à un autre. — Le *pilastre plié*, est celui qui est partagé en deux moitiés, dans un angle rentrant. — Le *pilastre ravalé*, est celui dont la face est fouillée ou incrustée, et ornée de moulures et autres ornemens. — Le *pilastre rudenté*, est celui dont les cannelures sont ornées de rudentures, comme ceux de la grande galerie du Louvre. — Les *pilastres accouplés*, sont ceux qui sont deux à deux : tels sont ceux de la grande galerie du Louvre. — Le *pilastre de serrurerie*, se dit des montans de fer à jour, de peu de largeur, qu'on pratique de distance en distance, dans les travées des grilles, comme on en voit à celles des cours du

château de Versailles. — *Pilastre de lambris*, se dit en menuiserie, des parties étroites d'un lambris de hauteur ou d'appui, qui sont ordinairement ravalées entre les panneaux. — Le *Pilastre de treillage*, est un pilastre fait d'échalas en compartiment dans la décoration des portiques et cabinets de treillage dans les jardins. — Enfin *pilastre de vitrerie*, se dit des ornemens de verre de couleur, qui terminent les panneaux des vitres d'église.

Pile; massif de maçonnerie dont la forme est ordinairement un parallélipipède, servant à porter les arches d'un pont de maçonnerie, ou les travées d'un pont de bois. Lorsque ces piles sont construites dans les rivières, elles sont ordinairement terminées par des prismes rectilignes ou sphériques de même construction, qu'on appelle *avant-bec* et *arrière-bec*. On appelle *pile percée* celle qui n'a ni avant-bec, ni arrière-bec, et dans laquelle on pratique un passage voûté en plein-ceintre, au-dessus du terrein du fond de la rivière, pour faciliter le cours des eaux; on en voit ainsi au pont de Cæsar, près d'Apt, à celui du S. Esprit sur le Rhône. Au lieu de bâtir les piles des ponts par épuisement, on préfère aujourd'hui la construction par encaissement, qui consiste à enfoncer, à l'endroit où la pile doit être élevée, une caisse très-solide, impénétrable à l'eau, et dans l'intérieur de laquelle on bâtit jusqu'à ce que la construction s'élève au-dessus du niveau de l'eau, alors on détruit le caisson.

Quelques auteurs ont voulu trouver cette méthode de construire dans l'eau par encaissement dans le vers 710 et suiv., du 9e livre de l'Eneïde, où Virgile parle des piles qui portoient les môles du fameux pont de Baiæ, et dans le douzième chapitre du cinquième livre de Vitruve. Qu'elle ait été connue des anciens ou non, l'honneur de l'avoir employée le premier parmi les modernes, pour la construction du pont de Westminster, n'en est pas moins dû à un ingénieur français nommé La Belie.

Pileus, en grec Pilidion, étoit un bonnet fait de poil, *e pilis*, d'où lui est venu son nom. Le bonnet d'Ulysse est désigné en particulier sous le nom *pilidion*. Les marins s'en servoient de préférence pour prévenir les suites de l'humidité de la mer, tandis que les voyageurs à pied portoient le Pétase. (*Voyez* ce mot.) Quoique l'usage de ce bonnet doive être fort ancien, on n'attribue pas une si haute antiquité à celui d'Ulysse. On croit que dans les plus anciens temps de l'art on n'avoit point encore imaginé de donner à ce héros ce signe qui indique ses longs voyages sur mer. Selon Eustathe ce fut Apollodore, maître de Zeuxis, qui l'en décora le premier. Il ajoute que Zeuxis lui donna cet ornement à cause de ce vers d'Homère, jusqu'à présent mal entendu, où il dit que le casque d'Ulysse étoit de poil feutré, prenant pour une chose particulière au casque du roi d'Ithaque, ce qui étoit commun à tous les autres. Pline dit que le peintre Nicomaque, qui vivoit sous le règne de Cassandre, fut celui qui le lui donna le premier. Buonarotti en rapporte encore une autre preuve. Pausanias, dit-il, en décrivant un tableau de Polygnote, n'observe pas qu'Ulysse avoit le bonnet, tandis qu'il remarque que Nestor en avoit un à cause de sa vieillesse. N'est-il pas plus probable, au contraire, que Pausanias a remarqué que Nestor étoit coiffé du *pilidion*, parce que cet ornement de tête ne lui est pas ordinairement donné, et qu'il n'a rien dit du bonnet d'Ulysse, parce que cet attribut est si commun qu'il n'avoit pas besoin d'en parler. Pline accorde, il

est vrai, à Nicomaque l'invention de désigner Ulysse par le pilidion des marins; mais nous avons vu qu'Eustathe donne cette invention à Apollodore, qui étoit plus ancien que Nicomaque. L'opinion de Pline n'a donc pas été universellement admise. J'ajouterai qu'on voit Ulysse avec le pilidion, sur les vases grecs, qui ordinairement rappellent les usages les plus anciens, entr'autres dans la belle peinture de vase, publiée par M. Tischbein, dans ses *Peintures homériques*, Odyssée, n° 4, où il est représenté blessé par le sanglier qui le frappa au genou dans une chasse où il avoit accompagné le fils de son beau-père Autolycus. C'est ce qui me porte à croire que le pilidion d'Ulysse a une antiquité beaucoup plus reculée que celle qu'on lui accorde communément. Ce bonnet d'Ulysse est très-utile pour distinguer le roi d'Ithaque, et déterminer plusieurs sujets de l'Iliade et de l'Odyssée. Le beau sarcophage du musée de Florence, publié par M. Tischbein, dans ses *Peintures homériques*, Iliade, pl. 6, pourroit être regardé comme représentant Priam emportant sur son char le corps d'Hector: mais la présence d'Ulysse qui ne se trouva pas alors dans la tente d'Achille, oblige de chercher une autre explication, et on voit que c'est le vieux Nestor qui emporte le corps de son cher Antiloque, victime de son amour filial. Sur le beau camée du Cabinet de la Bibliothèque impériale, qui représente la tête d'Ulysse, et que j'ai publié dans mes *Monumens inédits*, tom. 1, pl. 22, le pilidion n'a pas la forme qu'on lui donne ordinairement, il est souvent arrondi ainsi qu'on le voit à la belle tête de mylord Bristol, mais il y a aussi des exemples du bonnet conique. Ulysse en a un pareil sur les deniers de la famille *Manilia*. Eckhel pense que cela est contraire à la regle que les artistes s'étoient prescrite pour établir une différence entre Ulysse et Vulcain. Cependant on voit trop fréquemment Ulysse avec le bonnet conique, pour qu'on puisse adopter l'opinion d'Eckhel: mais le bonnet du camée que je viens de citer offre une particularité de plus; sa forme n'est pas aussi élevée qu'elle l'est ordinairement. Le pilidion d'Ulysse a d'abord été figuré simple et sans ornement; mais lorsque les artistes ont commencé à décorer chaque partie de l'armure ou de l'habit des dieux et des héros avec les ornemens dont Phidias avoit donné le modèle et l'exemple, dans son Jupiter et sa Minerve, ils chargèrent de bas-reliefs ces différentes parties de l'armure et du vêtement, et le bonnet d'Ulysse reçut, comme le casque de Minerve, divers ornemens. Les monumens antiques ne nous en offrent cependant encore que deux exemples; le premier est le buste de mylord Bristol, sur lequel sont des fleurons et des génies; la cornaline du cabinet que j'ai publiée est le second. Un rameau dont les branches sont alternativement roulées en différens sens, comme les vrilles de la vigne, forme la bordure du bonnet, un fleuron en marque le milieu, et cette bordure est elle-même entre deux chapelets ou rangées de perles. Dans le champ du bonnet est un combat d'un centaure et d'un lapithe. Sans doute l'artiste qui a gravé cette pierre a voulu faire de ce pilidion d'Ulysse une espèce de casque, et on doit le supposer de bronze avec des reliefs en or. C'est pour donner à cette armure tout ce qui appartient à un casque, que l'artiste l'a surmonté d'un *voile*; il remplace la queue de cheval qui forme le *lophos* (l'aigrette) du casque grec. *V*. Crête.

Les Romains, dans les commen-

cemens de la république, alloient ordinairement tête nue, ou ne se la couvroient qu'avec un pan du vêtement ; ils ne faisoient usage du pileus ou bonnet que dans les jeux, au temps des saturnales, dans les voyages et à la guerre. Les esclaves qu'on affranchissoit, se faisoient couper les cheveux et recevoient le pileus, qui étoit le signe de l'affranchissement ; ainsi *capere pileum*, signifioit être mis en liberté, et les esclaves à qui on accordoit cette grace, prenoient le bonnet ou pileus dans le temple de la déesse Feronia (*V.* mon *Dict. de Mythol.*) ; de-là est aussi venue l'expression *ad pileum servos vocare*, offrir la liberté aux esclaves, mot-à-mot *appeler les esclaves au bonnet*, ou *à le recevoir*.

Pileus pannonicus étoit, selon Végèce, un bonnet militaire, fait de peau.

Pileus thessalicus ; bonnet fait à la thessalienne, qui avoit de larges bords pour procurer de l'ombre et garantir de la pluie. Les dioscures ou Castor et Pollux (*Voy.* mon *Dict. de Mythol.*) sont toujours figurés sur les monumens avec leur bonnet ou pileus, qui sert même à les caractériser. Selon Festus ils sont représentés ainsi à cause de l'usage qui régnoit dans la Laconie, leur patrie. Les Lacédémoniens, dit-il, marchoient toujours ainsi, sur-tout dans les combats.

Pilidion. *V.* Pileus.

Pilier, désigne tout corps élevé, debout, massif et sans ornemens, qui sert à soutenir ou à supporter une masse lourde. Les voûtes, les arcades, les plafonds de grandes salles, quelquefois les toits de certains édifices sont supportés par des piliers. Avant que dans l'architecture on s'appliquât à produire de belles formes, on se contenta d'employer des arbres et des soutiens en maçonnerie aux endroits où par la suite on employa d'élégantes colonnes. Le pilier doit être considéré comme la première colonne de l'architecture grossière et dans l'enfance. Comme il ne sert jamais d'ornement, et seulement lorsqu'on en a besoin, les architectes n'ont point donné de régles ni sur sa figure ni sur ses proportions. On a des piliers ronds, carrés et polygones. Ils diffèrent également quant au diamètre, suivant leur longueur ; mais on ne leur donne point de diminution, comme aux colonnes, ou du moins très-rarement. Scamozzi cependant leur a toujours donné une certaine diminution.

Quoiqu'on n'exige pas qu'un pilier soit élégant, il faut néanmoins que l'œil n'en soit point blessé ; c'est pourquoi, en bonne architecture, on donne aux piliers un pied, et à la partie supérieure une corniche, sur laquelle pose la masse qui doit être supportée ; mais on fait ces deux membres unis et sans ornemens. Au surplus il faut observer, quant aux proportions, que les piliers ne doivent être ni trop minces ou foibles, ni trop forts ou trop épais ; dans le premier cas on craint qu'ils ne soient pas assez solides, et dans l'autre, la masse à supporter n'est pas en juste proportion avec le support.

En général les piliers ont en proportion plus de diamètre que les colonnes ; ils sont, par conséquent, destinés à supporter des masses plus pesantes, et on les emploie, en effet, dans les endroits où les colonnes seroient des supports trop foibles, sur-tout pour soutenir des voûtes d'arrête. Dans différens édifices gothiques, on trouve des piliers composés d'un grand nombre de colonnes réunies, dont chacune a un chapiteau, mais dont l'ensemble est encore surmonté d'une espèce de lien ou de corniche générale qui forme la sommite

de l'ensemble du pilier. Il en est de même de la partie inférieure; quoique chacune des colonnes ait son piédestal particulier, l'ensemble du pilier est encore placé sur un piédestal général. Dans les Arcades (*V.* ce mot) les piliers qui supportent les arcs et les voûtes sont souvent ornés de colonnes et de pilastres.

On appelle *pilier butant* un corps de maçonnerie élevé pour soutenir la poussée d'un arc ou d'une voûte; tels sont ceux qui soutiennent la poussée des voûtes des églises : on en voit de différentes formes à l'église des Invalides. Le *pilier de dôme* est un des quatre corps de maçonnerie isolés qui servent à porter la tour d'un dôme.

Pilon, est une masse de bois en forme de cône très-aigu, dont se servent les fondeurs pour battre la terre dont on enveloppe les moules dans la fosse.

Pilot ou Pilotis, est une pièce de bois en grume, dont une extrémité est affilée et brûlée pour la durcir, ou qu'on arme d'un sabot de fer, et dont l'autre extrémité est armée d'une frète, pour l'enfoncer en terre au refus du mouton. On appelle pilots de bordage, ceux qui terminent l'enceinte d'un pilotage. *Pilot de remplissage*, se dit de ceux qui remplissent l'enceinte d'un pilotage. *Pilot de retenue*, se dit de ceux qui sont enfoncés au-dehors de l'enceinte d'un pilotage, pour soutenir d'espace en espace, un terrain de mauvaise consistance. On appelle *pilots de support*, ceux sur la tête desquels on établit la platte-forme qui porte le corps de maçonnerie d'une pile ou d'une culée.

Pilotage. Fondation ferme et stable, faite de plusieurs rangs de pieux appelés pilotis, qu'on enfonce en terre, dans un terrain aquatique ou de peu de consistance.

Piloter; c'est peupler de pilots battus au refus du mouton, un terrain de mauvaise consistance, sur lequel on veut élever quelque bâtiment.

Pilotis; c'est un assemblage de pilots sur lequel on construit; l'église Notre-Dame est bâtie sur pilotis. *Voy.* Pilot.

Pin. Grand arbre dont les feuilles sont étroites, filamenteuses, et fort longues, garnies à leur base d'une gaine, d'où il sort jusqu'à six feuilles, et qui porte un fruit qu'on appelle *pomme* ou *cône*. Cet arbre étend ses branches de part et d'autre en forme de candelabre; il y en a beaucoup d'espèces différentes, dont le bois est aussi différent : ceux qui sont très-résineux sont bons pour la charpente, pour des tuyaux de conduite, des corps de pompe, etc. Il paroît que les Grecs employoient plus ordinairement que les Romains les feuilles de pin, pour caractériser les Pans, les Ægipans, et les suivans de Bacchus. Les Romains les couronnoient plus fréquemment de pampre et de feuilles de lierre, et les modernes ont suivi leur exemple. Sur plusieurs bas-reliefs on voit le pin auprès de Cybèle et d'Atys; Montfaucon en a publié un, tome 1, pl. 3, n° 2, de son *Antiquité expliquée*, et pl. 5, n° 8, un joli marbre trouvé en Provence, lequel présente le pin consacré à Cybèle, avec d'autres attributs groupés d'une manière agréable. La pompe ou procession des Galles étoit précédée d'un prêtre qui portoit en mémoire d'Atys un pin déraciné, entouré de bandelettes de laine, et auquel étoient suspendues des couronnes de violettes. C'est de l'action de porter cet arbre que le collége des Dendrophores a pris son nom. On se servoit de cet arbre pour la construction des buchers sur lesquels on brûloit les morts. Figurés sur les tombeaux, les pommes ou cônes de pin rap-

pellent la cérémonie de brûler les corps. On croit voir une branche de *pin* entre les mains de Sylvain, mais c'est un cyprès en mémoire de Cyparisse.

PINACIA, PINACIDES; nom que les Grecs donnoient aux petites tablettes appelées par les Romains PUGILLARES. La statue de Calliope au Musée Napoléon, figurée à la planche 27 du premier volume du musée Pio-Clémentin, tient de pareilles tablettes. (*V.* PUGILLARES.) On appeloit aussi *pinacia* de très-petites tablettes de cuivre où étoient écrits les noms de toutes les personnes duement qualifiées de chaque tribu, qui aspiroient à être membres de l'aréopage. On jetoit ces tablettes dans un grand vase, et l'on mettoit dans un autre vase un pareil nombre de fèves, dont il n'y avoit que cent blanches, et toutes les autres noires. On tiroit le nom des candidats et les fèves une par une, et tous ceux dont les noms étoient tirés conjointement avec une fève blanche, étoient reçus dans l'aréopage. *V.* TABLETTES.

PINACLE; c'étoit un comble terminé en pointe, qu'on mettoit au haut des temples, pour les distinguer des maisons ordinaires dont les combles étoient plats, ou en manière de plate-forme. Il ne dépendoit pas des particuliers de placer à leur volonté de pareils ornemens sur leurs maisons. C'étoit une faveur qu'il falloit obtenir du sénat. Cæsar jouissoit de l'honneur du pinacle, que le sénat n'osa pas lui refuser, et qui distinguoit sa maison de toutes les autres. Au reste, le pinacle étoit décoré de quelques statues des dieux, ou de quelques figures de la Victoire, ou d'autres ornemens, selon le rang ou la qualité de ceux à qui ce privilége rare étoit accordé; car les maisons à pinacles étoient regardées comme des temples. On appelle aussi pinacle la galerie qui régnoit autour du toit plat du temple de Jérusalem, ou la tourelle bâtie sur le vestibule du temple.

PINACOTHECA; ce mot d'après son étymologie (de *pinax*, table, tableau, et *theca*, magasin, réservoir) signifie ce que nous appelons *cabinet* ou *galerie* de tableaux, et c'est dans ce sens qu'il est aussi employé par Vitruve. Cet auteur, en parlant des différentes parties et des chambres de la maison, donne les proportions de chacune, mais il ne détermine pas celles de la pinacothèque. Il se borne à dire qu'elle doit être spacieuse, et il recommande de la tourner vers le nord, parce que ce lieu, ayant besoin d'une lumière toujours égale, ne peut l'obtenir que par cette direction, la seule qui ne fasse point éprouver les variations sensibles du soleil et des nuages. *Voyez* GALERIE.

PINCÉ; sorte d'agrément propre à certains instrumens, et sur-tout au clavecin: il se fait en battant alternativement le son de la note écrite avec le son de la note inférieure, et en observant de commencer et de finir par la note qui porte le pincé. Il y a cette différence du pincé au tremblement ou trill, que celui-ci se bat avec la note supérieure, et le pincé avec la note inférieure. Le pincé est marqué dans les pièces de Couperin, avec une petite croix fort semblable à celle avec laquelle on marque le trill dans la musique ordinaire.

PINCEAU. L'action de peindre, ou le maniement de la couleur, à l'aide des ustensiles qui y sont propres, a dû varier et se perfectionner en même temps que s'est perfectionné l'art. Il ne paroît pas que jamais, même dans les plus grossiers usages qu'on ait faits de la couleur, la main seule ait pu suffire à placer et à mêler ou unir ces couleurs. Les anciens se sont servi d'éponges pour appliquer les cou-

leurs, mais cet instrument offroit cependant plusieurs inconvéniens, car si l'éponge est en effet très-propre à se charger de la couleur en la supportant liquide, il est vrai aussi que la nature et sur-tout la forme de l'éponge ne pouvoient pas contribuer facilement à former avec exactitude et avec légèreté les traits dont il est indispensable de se servir pour désigner certaines formes, figures et détails des objets qu'on imite en peignant. L'usage du pinceau qui a été substitué à l'éponge, devoit mieux remplir l'intention des peintres. En effet, le pinceau et la brosse, qui sont un assemblage de poils, peuvent, par leur disposition, se rapprocher et s'unir plus ou moins à leur extrémité; le pinceau sur-tout est susceptible de former une pointe qui rapproche ce moyen de ceux qu'on a sans doute employés de tout temps pour tracer les figures, les caractères, et pour désigner les détails les plus fins de certains contours ou des formes de certaines parties. Mais si le pinceau est favorable aux détails, il devoit paroître dans d'autres opérations de l'art moins propre à bien remplir l'intention de l'artiste. Lorsqu'il s'agissoit d'appliquer la couleur d'une manière plus large, plus prompte, sur des surfaces vastes, ou pour représenter des objets qui n'exigeoient pas de détails, le pinceau ne remplissoit pas assez vîte, ni assez convenablement l'intention de l'artiste. La brosse, plus grosse et moins pointue que le pinceau, a été employée comme propre à se charger d'une plus grande quantité de couleur, à couvrir plus aisément de grandes surfaces, et à appliquer plus promptement et plus abondamment la couleur. Les peintres, avec la brosse et le pinceau, ont sans doute cru posséder à-peu-près tous les moyens qui conviennent mieux et au but qu'ils ont en peignant, et à l'action de peindre. Du moins n'ont-ils rien inventé de plus depuis plusieurs siècles. La brosse est ordinairement employée par les artistes qui peignent d'une manière qu'on appelle *large*, manière qui convient et aux grandes surfaces et aux grandes compositions. Le pinceau est plus en usage pour les petits tableaux et pour les ouvrages dans lesquels on s'étudie à rendre par une imitation exacte, fine et quelquefois minutieuse, les petits détails. *Voy.* Peinture.

Le mot *pinceau* est aussi pris dans un sens figuré pour le résultat du maniement du pinceau (*V.* ce mot). C'est ainsi qu'on dit le pinceau aimable de l'Albane, du Parmesan; le pinceau fier de Velasquès, de Jouvenet; le pinceau léger et spirituel de Teniers, parce que la manière de peindre de ces habiles maîtres étoit aimable, fière, légère ou spirituelle. Avant l'invention de la peinture à l'huile, on ne mettoit pas grand mérite dans le maniement du pinceau. S'il y en avoit un reconnu, il se réduisoit à la netteté, à la justesse avec laquelle on devoit en user. Le mouvement du pinceau est presque perdu dans la détrempe, qui ne laisse guère voir que le trait et les touches de brun. Le pinceau est encore plus absorbé dans la fresque; d'ailleurs, par la distance exigible pour ce genre de peinture, le maniement ne s'apperçoit pas. Les premiers peintres qui ont employé des couleurs à l'huile, les posoient d'une manière très-égale; ils les fondoient et les polissoient de façon que dans ces premiers temps, il semble que le but de ces artistes fût de ne pas plus laisser appercevoir le méchanisme du pinceau, qu'on ne l'apperçoit dans la peinture en émail. Cette pratique se remarque dans les ouvrages que nous voyons encore de Pierre Pérugin, de Lucas de Leyde, de Jean Cousin et d'autres.

Si le travail de la main s'y apperçoit, ce n'est guère que par la manière dont le trait des formes diverses y est exprimé. Léonard de Vinci, Raphaël, et la plupart des maîtres de son école, comme ceux de Florence, ont suivi, avec moins de sécheresse, cette manière lisse et égale. Cette simplicité dans le méchanisme, que beaucoup de personnes pourroient regarder comme vicieuse ou du moins insipide, est au jugement de celles qui ont bien réfléchi sur le vrai mérite de l'art, la manière la plus convenable au grand style. L'habitude de ce pinceau presqu'uniforme une fois prise, l'homme de sentiment se livre sans distraction à ce qui constitue les grandes parties de l'art de peindre. D'un autre côté, le spectateur jouit tranquillement de toute l'excellence qui se peut rencontrer dans le dessin, dans lequel résident les beautés du premier ordre, sans que ses yeux soient occupés d'une manœuvre brillante. Cette simplicité de pinceau a encore l'avantage qu'elle suit les vues de la nature, qui, à une distance nécessaire pour juger d'un ensemble, ne laisse pas voir les mouvemens de détail qui inspirent aux praticiens recherchés et la touche et le beau faire. Il est très-vraisemblable que ces anciens maîtres ne peignoient, sur-tout les grands ouvrages, qu'après en avoir arrêté sur de grands papiers, appelés CARTONS (*Voy.* ce mot, et FRESQUE), tout ce qui tient au dessin, et s'être assurés par ce moyen, non-seulement des formes choisies de tous les objets, mais encore des caractères, des expressions, etc.; une fois tranquilles sur ces parties, ils remplissoient les traits avec le pinceau le plus fondu et le plus égal.

Les premiers peintres vénitiens, tels que Giovanni Bellini, et le célèbre Mantegna, n'ont pas été coloristes. Ils peignoient aussi avec sécheresse et avec cette égalité de fonte de pinceau dont il a été question plus haut. Cette manière a été encore celle du Giorgione, comme on peut le voir à Venise dans quelques palais où l'on conserve des premiers ouvrages de ce grand maître. Mais lorsque ce peintre eut découvert la magie des couleurs, et toute la vigueur et la richesse de coloris qui peuvent ressortir de la combinaison des teintes, alors il abandonna cette manière de coucher également la couleur, et exprima par une touche franche et nerveuse les clairs et les ombres des objets dont son pinceau vouloit rendre les formes. En Lombardie le Corrège trouva des charmes dans le maniement de la brosse; il prenoit plaisir à empâter, à fondre, à se perdre, et à se retrouver dans la couleur sans se rendre esclave des formes, ni s'occuper de leur choix.

Il y a des genres qui exigent impérieusement le mérite du pinceau; ce mérite est même généralement requis dans les ouvrages qui doivent être vus de près, parce que le spectateur, après avoir admiré l'art, finit par s'amuser à considérer le métier. On peut très-convenablement comparer le pinceau dans la peinture, aux paroles dans l'éloquence. Quintilien recommande à l'orateur de s'attacher principalement aux choses, sans cependant négliger le soin des paroles; c'est dire assez que le pinceau n'est, dans la peinture, qu'une partie subordonnée, comme les paroles dans le discours, mais que cependant cette partie exige du soin. De même que les idées fortes de Corneille ne seroient pas bien rendues par le style doux de Racine; on peut aussi dire que la fierté de Michel-Ange ne le seroit pas par le pinceau du Cortone. Mais comme, dans la poésie il n'est point d'idées, de quelque genre qu'elles soient,

qui ne pussent être dégradées, et en quelque sorte détruites par un mauvais style, de même les belles idées des peintres perdroient beaucoup si, dans un ouvrage qui doit être vu de près, elles étoient rendues par un pinceau capable de déplaire aux spectateurs. Une erreur dans laquelle sont quelquefois tombés les artistes et les amateurs, c'est de n'approuver qu'un seul maniement de pinceau. On a vu en France un temps, où il sembloit qu'on ne daignât admettre que le *pinceau ragoûtant*. c'étoit mettre ridiculement des bornes au métier, et le condamner même à devenir quelquefois défectueux, puisque cette sorte de pinceau a une certaine mollesse, qui peut souvent être condamnable. Il doit y avoir d'ailleurs autant de maniemens de pinceau, que de mains qui en font usage. Les bonnes manières de manier le pinceau sont donc innombrables. De belles chairs vues de près, de belles draperies, sont en partie le résultat d'un beau pinceau; des objets légers seroient mal rendus avec un pinceau lourd, et ce qui est moelleux avec un pinceau sec. Un pinceau fatigué nuit à la franchise des tons. On sait combien on admire dans les ouvrages à l'huile, le pinceau du Corrège; et quel peintre auroit le droit de mépriser, de négliger une partie qui contribue à la gloire de ce grand maître. La variété des objets de la nature inspire la variété du pinceau, et dans un bel ouvrage, elle est un mérite de plus. Il n'est aucune partie de l'art et du métier, qui n'exige des soins, parce qu'il n'en est aucune qui ne soit un moyen de plaire.

Les pinceaux et les brosses dont se servent les peintres sont de différentes espèces et de différentes matières. Le plus communément ils sont faits de poils de quelques animaux, tels que le petit-gris, le putois et le blaireau, enchâssés dans un tuyau de plume; ou en fait aussi de poils de chien. Les brosses se font avec des soies de porc et de sanglier; lorsqu'elles sont trop fortes pour être contenues dans un seul tuyau de plume, on les enveloppe, en les assujétissant avec une ficelle. La grosseur et la longueur des pinceaux diffère suivant l'usage qu'on en veut faire; ceux pour peindre à l'huile et pour dorer, doivent être courts et gros; ceux pour la détrempe, un peu plus longs; ceux pour le lavis doivent être encore plus alongés; et ceux pour la miniature doivent être petits, menus et déliés.

Pincelier; on appelle ainsi un petit vase de fer blanc, de figure ovale, séparé en deux, où on met de l'huile pour nettoyer les pinceaux.

Pincer; c'est employer les doigts au lieu de l'archet, pour faire sonner les cordes d'un instrument. Il y a des instrumens à cordes qui n'ont point d'archet, et dont on ne joue qu'en les pinçant; tels sont le sistre, le luth, la guitare; mais on pince aussi quelquefois ceux pour lesquels on se sert ordinairement de l'archet, comme le violon et le violoncelle; et cette manière de jouer, presqu'inconnue dans la musique française, se marque dans l'italienne par Pizzicato. *Voyez* ce mot.

Pincette, se dit des petites pinces dont les ouvriers se servent pour tenir ou saisir les petits ouvrages, comme les petites vis, les goupilles.

Pinnæ. *Voy.* Crête.

Pinnirapi. *Voy.* Crête.

Pintade ou Peintade, *Numida meleagris;* gallinacée originaire de la Numidie et de plusieurs contrées brûlantes de l'Afrique. Elles y volent en troupes et passent la nuit ensemble sur des arbres. On

les trouve aussi en quantité dans les parties fertiles de l'Arabie. Au rapport de Niebuhr, elles sont si nombreuses dans les montagnes près du Tahama, que les enfans les abattent à coups de pierres, les prennent et les vendent en ville. Transportées en Amérique dès l'an 1508, elles s'y sont propagées et tellement acclimatées, que dans les possessions espagnoles elles errent en liberté au sein des bois et des savanes. La grande chaleur de leur pays natal ne les empêche pas de supporter les froids de nos climats, où elles pourroient vivre dans des parcs, comme les faisans, dont l'origine est également étrangère. La peintade faisoit, chez les Romains, les délices des meilleures tables, comme on le voit par plusieurs passages d'Horace, de Pétrone, de Juvénal et de Varron. Ce dernier prétend qu'elle n'étoit recherchée par les gourmands que pour piquer leur goût et les remettre en appétit.

Dans le *Dictionnaire de Mythologie*, aux articles Méléagre et Méléagrides, il a été question de la fable touchante des sœurs de Méléagre, qui, désespérées de la mort de leur frère, ne voulurent point abandonner sa tombe, et que Diane changea en oiseaux. Après cette transformation, ces tendres filles, victimes de l'amitié fraternelle, conservèrent sur leur robe emplumée les larmes qu'il ne leur étoit plus permis de répandre. Cette fiction de la mythologie des anciens Grecs est un abrégé de la description de la peintade ou de la méléagride. En effet, des taches blanches, plus ou moins arrondies, sont semées sur le fond gris bleuâtre de son plumage, et représentent assez bien des larmes ; leur distribution est assez régulière pour qu'elles paroissent avoir été placées par le pinceau d'un peintre, d'où est venu le nom de *peintade* ou *d'oiseau peint*, que les modernes ont imposé à cet oiseau.

La dépouille de la peintade servoit de coiffure de tête pour la déesse Isis et pour les femmes ægyptiennes. Plusieurs statues, plusieurs figures de la table isiaque, une figure de terre cuite du Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale, gravée par Caylus, *Recueil*, t. I, pl. 15, n° 4, sont ainsi coiffées. Dans le même ouvrage, on trouve encore deux autres figures coiffées d'une manière à-peu-près semblable ; elles sont gravées au même volume, pl. IV, numéros 1 et 2. La tête de l'animal s'élève sur le front, les ailes sur les côtés, et la queue rabattue tombe par-derrière. La peintade est encore fréquente sur les obélisques. D'autres figures sont entièrement vêtues avec la peintade.

Pioche ; outil de fer plat, dont une extrémité est acérée et pointue ou carrée, et l'autre percée d'un trou ou œil, pour y ajuster un manche ; les maçons, les carriers, pionniers et autres artisans s'en servent pour fouiller et remuer la terre, pour travailler aux démolitions des bâtimens, ou enfin pour dégrossir les pierres et les piquer.

Piochon ; c'est une espèce de petite besaiguë servant aux charpentiers pour frapper dans de grandes mortaises.

Piquant, se dit en peinture, d'un tableau dont le sujet et l'exécution sont gracieux, dont le choix est beau, dont les lumières sont bien entendues, enfin dont toutes les parties ont quelque chose de flatteur et d'intéressant.

Pique ; sorte d'arme offensive faite en forme de feuille de sauge pointue, et ayant à l'extrémité opposée une douille pour recevoir une hampe : cette arme n'est plus en usage. *V.* Lance.

Pique de chasse, est, chez les artificiers, un petit poinçon aigu dont

on se sert pour percer les chasses ou sacs à poudre, afin de donner communication au feu.

PIQUÉ; manière de jouer en pointant les notes et marquant fortement le pointé. Notes piquées, sont des suites de notes montant ou descendant diatoniquement, ou rabattues sur le même degré, sur chacune desquelles on met un point, quelquefois un peu alongé pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'archet secs et détachés, sans retirer ou pousser l'archet, mais en le faisant passer en frappant et sautant sur la corde autant de fois qu'il y a de notes, dans le même sens qu'on a commencé.

PIQUER; c'est, en maçonnerie, tailler du moëllon sans le rendre bien uni. On pique aussi le grès et la pierre de taille, quand on y fait des petits creux et des points par ornement ou pour les rustiquer.—On appelle *piquer* en charpenterie, marquer sur une pièce de bois, par des lignes, avec le traceret, l'ouvrage qu'il faut y faire pour la tailler et la façonner. — *Piquer* dans le dessin, c'est rehausser les parties les plus éclairées avec de la craie blanche ou avec du blanc détrempé dans de l'eau gommée, et appliqué au pinceau.

PIQUETS; ce sont des bâtons pointus qu'on fiche sur le terrein pour marquer les angles, indiquer les alignemens et les mesures d'un plan qu'on veut tracer, ou d'un travail qu'on veut conduire.

PIQUEUR; on appelle ainsi un homme qui fait travailler les ouvriers, en tient le rôle et marque leurs absences; il est encore chargé de recevoir les matériaux par compte, et d'en garder les notes ou les tailles.

PIRAMIDE. *V*. PYRAMIDE.

PIRÉE; le port de Phalère ne se trouvant ni assez grand ni assez commode pour la splendeur d'Athènes, on fit, d'après l'avis de Thémistocle, un triple port, qu'on entoura de murailles. Suivant Cornelius Népos, il égaloit la ville en beauté, et la surpassoit en dignité. On y avoit bâti cinq portiques superbes, et trois temples magnifiques consacrés à Jupiter, à Minerve et à Vénus. C'étoit là que se trouvoit la fameuse bibliothèque d'Apellicon, dont il ne reste que le dénombrement dans Diogène Laërce. Des trois ports, celui du milieu est appelé par les Grecs modernes, *porto-draco*, et par les Francs, *porto-lione*. Ces noms lui viennent d'un beau lion de marbre de dix pieds de haut, trois fois plus grand que nature, et qui est sur le rivage, au fond du port. Il est assis sur sa croupe, la tête fort haute, percée d'un trou qui répond à sa gueule. A la marque d'un tuyau qui monte le long du dos, on peut croire qu'il servoit à une fontaine, comme celui qui est près de la ville. D'autres disent seulement que ce lion, à gueule ouverte, est comme rugissant et prêt à s'élancer sur les vaisseaux qui y mouillent. On voit encore le long du rivage quantité de grosses pierres de taille employées autrefois aux anciennes murailles qui joignoient le Pirée à la ville, et qui n'avoient pas moins de cinq milles de longueur; elles sont cubiques, et celles des fondemens sont jointes par des crampons de bronze. Ce vieux débris est une des plus grandes preuves qui nous restent de la richesse et de la magnificence des Athéniens. Ce qu'il y avoit autrefois de plus merveilleux dans le Pirée, c'étoit cette fameuse tour de bois que Sylla ne put jamais brûler, parce que le bois employé à sa construction avoit été préparé avec une composition d'alun, que les flammes ne pouvoient endommager: le temps en est venu à bout. Le tombeau de Thémistocle, qui bâtit le Pirée, étoit le

long de la grande muraille ; on ignore dans quel endroit. En un mot, il ne reste plus rien du Pirée ni de ces beaux édifices décrits par Pausanias.

Pisay. *Voy*. Pisé.

Piscina ; vivier ou réservoir où l'on conserve le poisson. Les riches Romains établissoient des piscines ou viviers auprès des villæ ; ordinairement ces viviers étoient d'un grand rapport et augmentoient de beaucoup la valeur d'une maison de campagne. Varron dit qu'ils coûtoient beaucoup à construire et à entretenir. Plusieurs Romains firent des dépenses énormes en ce genre, mais Lucullus les surpassa tous. — Dans les bains on appeloit *piscina*, le bassin qui étoit au milieu du *caldarium*. Voy. Bains, t. 1, pag. 100. — Dans les aqueducs on désignoit, par le mot *piscina*, un réservoir par lequel la continuité des canaux de maçonnerie ou des tuyaux étoit interrompue. On établissoit ces piscines ou réservoirs pour que l'eau pût y déposer les parties terreuses et la vase qu'elle charrie ; par cette raison on l'appeloit quelquefois *piscina limaria*. Dans les aqueducs où les tuyaux étoient de terre cuite, ces réservoirs ou piscines étoient encore nécessaires pour trouver plus facilement les endroits qui avoient souffert, et pour les réparer plus aisément. Quelquefois ces piscines étoient couvertes d'une voûte, mais le plus souvent elles étoient à découvert. Probablement il y avoit sur le mur intérieur de chaque piscine, des lignes pour indiquer par l'élévation du niveau de l'eau, la quantité qui se trouvoit chaque fois dans le réservoir. Tous les aqueducs, cependant, n'avoient pas des piscines, entr'autres ceux appelés *aqua virgo* et *aqua alsietina*. — Chez les Turcs, la piscine est aussi un bassin placé au milieu de la cour d'une mosquée, ou sous les portiques qui l'environnent, construit de pierre ou de marbre, avec des robinets ; c'est-là que les Turcs vont faire l'ablution avant de commencer leurs prières. — On donnoit, chez les Hébreux, le nom de *piscine probatique* à un réservoir d'eau près du parvis du temple de Salomon, dans lequel on lavoit les animaux destinés au sacrifice.

Pisé, Pisay ou Pisey, construction en terre rendue compacte. Ces murs de terre et d'argile, dont on se sert dans beaucoup de pays, sur-tout pour les constructions rurales, n'étoient pas inconnus aux Romains. Pour les élever, on avoit deux cloisons en planches aussi éloignées l'une de l'autre qu'on vouloit donner d'épaisseur au mur ; on y enfonçoit de la terre ou de l'argile, qu'on piloit fortement pour lui donner la consistance nécessaire, et on continuoit ainsi jusqu'à ce que le mur eût sa hauteur déterminée. Lorsqu'on ôtoit les planches de la cloison, on avoit un mur qui, en solidité, ne le cédoit à aucun autre, et qui opposoit une résistance convenable aux rigueurs de la saison et aux dangers des incendies. Les Romains avoient appris cette construction des Carthaginois ; on les employoit sur-tout pour les constructions rustiques. Cette espèce d'architecture a été renouvelée en France sous le nom de *pisé*, par M. Cointereaux. On peut consulter à ce sujet son *Ecole d'Architecture rurale*, etc. Paris, 1790, grand in-8°.

Pisey. *Voy*. Pisé.

Pithaule. *V*. Pythaulique.

Pittoresque ; ce mot se dit d'une attitude, d'un contour, d'une expression, enfin de tout objet en général qui produit ou pourroit produire, par une singularité piquante, un bel effet dans un tableau. On dit d'une physionomie, qu'elle est pittoresque, c'est-à-dire, suivant les règles et le bon goût de l'art ; on

le dit aussi d'un habillement, d'une vue, d'un paysage. On dit encore que le Dominiquin a des coiffures pittoresques, que les bizarreries de Benedette sont pittoresques ; et cela signifie que ces coiffures, ces bizarreries, font un bon effet en peinture. Le pittoresque tient donc moins au génie qui exprime, qui sent, et qui porte le sentiment dans l'ame du spectateur, qu'au goût qui sait choisir ce qui est capable de plaire à la vue. Raphaël s'occupoit peu du pittoresque, que cependant on rencontre souvent dans ses ouvrages ; mais c'est au pittoresque que bien des maîtres inférieurs doivent leur principal mérite : ils ne parlent point à l'ame, mais ils ont l'art d'enchanter les yeux. Boucher a dû sa fortune passagère à son goût pittoresque, quoiqu'il négligeât toutes les grandes parties de l'art, et même la plupart des parties agréables. Le goût pittoresque de la composition consiste dans l'agencement agréable de tous les objets dont elle est formée, dans la disposition des groupes, dans leur enchaînement, dans des contrastes heureux, dans l'accord et l'opposition des tons, dans la belle entente des masses d'ombre et de lumière. Le goût pittoresque dans les détails ne peut se dénombrer, puisqu'il comprend tout ce que l'art embrasse. Il se trouve dans l'arrangement des cheveux, dans le jet d'une draperie, dans le choix d'un ajustement, d'une parure, dans celui d'un accessoire. Un pinceau facile, badin, ragoûtant, quelquefois brutal ; des touches spirituelles, des réveillons de lumière, d'autres lumières éteintes à propos, des ombres profondément fouillées, contribuent au pittoresque de l'exécution.

Pittoresquement, c'est-à-dire, d'une manière pittoresque, qui ressent le goût et le génie de la peinture.

Pivot; pointe de fer ou d'autre métal qui supporte un corps solide, et sur laquelle on le fait tourner aisément.

Pizzicato ; ce mot, écrit dans les musiques italiennes, avertit qu'il faut Pincer. *Voy.* ce mot.

Placage ; on appelle ainsi la manière de faire des ouvrages de menuiserie, qui consiste à appliquer des feuilles de bois précieux sur un assemblage de menuiserie. *V.* Doublage, Mosaïque.

Placard ; se dit collectivement de tout ce qui forme la décoration et la fermeture d'une baie de porte, soit en marbre, pierre ou menuiserie, c'est-à-dire, le chambranle couronné de frise ou gorge, et de sa corniche. Le *placard ceintré* est celui dont le plan est curviligne ; le *placard double* est celui qui est répété sur les deux faces d'une baie de porte avec embrasemens ; le *placard feint* est celui qui n'est fait que pour symmétriser avec une porte opposée.

Place; en architecture, ce mot signifie en général tout espace de figure régulière ou irrégulière, destiné à élever quelque bâtiment. On appelle *place publique* un grand espace de figure régulière, découvert et entouré de bâtimens, soit pour la magnificence d'une ville, comme la *Place Royale,* celle des *Victoires,* celle de *Vendôme*, etc. à Paris ; soit pour l'utilité publique, comme les *halles*, les *marchés*, tels que la *halle aux blés* de Paris, la *halle de Carcassonne*, etc. La beauté des places publiques dépend de leur régularité ; l'architecture en doit être uniforme. Au milieu, on les décore ordinairement de quelque grande statue, d'une colonne ou d'un autre monument remarquable. Autant qu'il se peut, les places doivent être bien percées.

Les Romains avoient deux mots, *area* et *forum*, pour désigner une place publique. *Area* ne désignoit qu'un espace vide, qui n'étoit em-

ployé à aucun exercice, comme on en voit devant les temples et les palais, qui ne servent qu'à l'ornement de ces édifices. *Forum* étoit une place destinée aux affaires et au commerce. *V*. FORUM.

PLAFOND; c'est la surface de dessous d'un plancher droit ou ceintré, lambrissée avec des lattes et du plâtre, ou du mortier de bourre, qu'on peint ensuite en blanc d'impression, ou sur lequel on applique des ornemens de sculpture, ou qu'on enrichit de sujets de peinture par compartimens. On voit de ces différentes sortes de plafonds dans les grands hôtels, et dans les palais et les châteaux des souverains; en France, on en voit entr'autres à Versailles, à Fontainebleau, au château de Richelieu, etc. Le *plafond de pierre* est la surface de dessous d'un plancher ou voûte, construit en pierre: tels sont celui du porche de l'église de l'Assomption à Paris, et celui des deux galeries en périptère de la grande façade du Louvre. On appelle *plafond marouflé*, celui sur la surface duquel on a appliqué une toile pour y peindre quelques sujets d'histoire ou des ornemens; tel est celui de la grande galerie de Versailles. Le *plafond de corniche* est la surface de dessous du larmier d'une corniche qui est unie ou ornée de sculpture. Les temples, les palais, les appartemens des anciens avoient des plafonds. Nous en avons parlé aux mots LACUNAR, CAMERA, CAISSON.

On appelle aujourd'hui *peindre des plafonds*, l'art de décorer de peintures, non-seulement ce qu'on nomme proprement un *plafond*, mais encore une voûte en ceintre, en ogives ou en dôme. Les anciens ont orné de peintures beaucoup de leurs plafonds; mais à juger d'après ce qu'on en a découvert, ces peintures ne consistoient le plus souvent qu'en ornemens, et différoient des peintures de plafond des modernes, qui représentent ordinairement quelqu'action. Dans les peintures de plafond, l'artiste doit développer les idées les plus ingénieuses qui puissent s'offrir à l'esprit, et les effets les plus piquans qui puissent se présenter aux yeux. Il doit charmer le spectateur par les plus fraîches, les plus vives et les plus riantes couleurs; agrandir les espaces, multiplier les plans, et produire le plaisir que procurent le mouvement et les formes du plus agréable ensemble. La peinture, sur les voûtes et les plafonds, anime l'architecture, supplée aux effets qu'elle n'a pu produire faute d'espace; elle varie ce que celle-ci montre de trop uniforme, repose les yeux fatigués des blancs dont ses parties sont composées, se prête à toutes ses formes, remplit tous les cadres qu'elle a tracés pour les rendre gracieuses. L'art de peindre les plafonds concourt aussi avec l'architecture, à expliquer d'une manière spéciale le caractère du lieu qu'elle a construit. En entrant dans les palais, la voûte ornée de peintures peut montrer quelle sorte de héros les ont construits, les ont habités, et de quelles actions ils ont été capables. Dans les salles de théâtre, la peinture peut faire voir au premier coup-d'œil à quel genre de spectacle elles sont destinées; elle montrera si leur but est d'attendrir ou de récréer.

Les plus grands architectes, tels que BRUNELESCHI, BRAMANTE, VIGNOLE, *Philibert* DE L'ORME, LUNGHI, BORROMINI, JUVARA, CARTAUD, EVRARD, BOFFRAND, les MANSARDS, etc., ont employé les talens de ZUCCARO, de PELLEGRINO, de TIBALDI, du PRIMATICE, de LANFRANC, de *Pietro* DI CORTONA, de VOUET, de PERRIER, de BOURDON, de LE BRUN, de LE SUEUR, de MIGNARD, de JOUVENET, de BOULOGNE, de LA FOS-

se, etc. Les plafonds, les voûtes de l'*église de Todi*, du *palais Caprarole*, du *palais Pitti*, des *Tuileries*, des *châteaux de Fontainebleau*, de *Versailles*, de *S. Cloud*, de l'*église des Invalides*, etc. etc., en ont été décorés. Les peintures de plafond exigent une grande connoissance de la perspective; dans ce genre il faut l'observer avec la plus grande rigueur, si on ne veut pas choquer l'œil d'une manière très-désagréable. Non-seulement elle est nécessaire pour la grandeur des figures relative au degré d'élévation qu'on veut leur donner, mais encore pour bien diriger au point de vue choisi, celles qu'on desire montrer dans un sens perpendiculaire. La difficulté s'accroît, si ces sortes de figures se trouvent placées sur une superficie courbe.

Les premiers maîtres ne connoissoient guère l'art de montrer leurs figures dans les plafonds vus en dessous, ni toutes les hauteurs tendantes à des points de vue: c'est cet art qu'on nomme *plafonner* les figures. Il ne paroît pas non plus que les Romains et les Grecs, auxquels nous ne pouvons pas supposer une grande connoissance de la perspective, aient décélé les principes de ces raccourcis dans leurs plafonds. Les figures, lorsqu'il y en avoit, y sont placées comme sur un champ qui pourroit être vertical. RAPHAEL n'a pas fait d'autres efforts pour ses plafonds, ainsi qu'on en peut juger par les voûtes des *loges du Vatican*. Cet exemple de Raphaël a été imité par MENGS, dans son *plafond de la villa Albani*; s'il a pris ce parti, ce n'a pas été par ignorance de la perspective, mais par un raisonnement que quelques-uns ont approuvé, que d'autres ont blâmé fortement. Voici comment s'exprime à ce sujet, dans ses *Mémoires sur la vie et sur les ouvrages de Mengs*, M. le *chevalier* d'AZARA, qui, ayant été intimement lié avec cet artiste, a appris de sa bouche les motifs de ses opérations. Il fit, dit-il, ce plafond, comme si c'eût été un tableau attaché au plancher, parce qu'il avoit reconnu que c'est une erreur de vouloir exécuter ces ouvrages avec le point de vue de bas en haut, ainsi que c'est l'usage des modernes, à cause qu'il n'est pas possible d'éviter de cette manière les raccourcis désagréables qui nuisent nécessairement à la beauté des formes. Cependant, pour ne point heurter absolument de front la méthode reçue de nos jours, il fit deux tableaux, sur chacun desquels il n'y a qu'une seule figure représentée en raccourci, dans le goût des artistes modernes. Lors donc que le peintre donne à penser que le plafond qu'il a exécuté n'est qu'un tableau attaché à la voûte, ou bien une tapisserie, cette irrégularité devient moins choquante pour l'œil du spectateur. Bientôt après Raphaël, on voit déjà les raccourcis employés dans les plafonds peints par *Jules* ROMAIN. Rien ne plafonne mieux que la *coupole de Parme*, ouvrage immortel du CORRÈGE, et que les figures de *Pellegrino* TIBALDI, à l'*Institut de Bologne*. Plusieurs des plafonds de la *galerie de Diane*, au *château de Fontainebleau*, sont pleins de ce sentiment de perspective, et prouvent, ainsi que les ouvrages qu'on vient de citer, que ces grands maîtres nous ont laissé dans ce genre savant et animé, des modèles que les modernes n'ont pas encore atteints.

Une manière heureuse et bien usitée de décorer de peintures une voûte, c'est de la diviser par des ornemens sages, quand elle est trop vaste et trop peu élevée pour que le regardant puisse jouir de son ensemble. Mais dans le choix des membres que le peintre place sur la voûte, il doit être exact à se concilier avec l'ordre et les ornemens

employés par l'architecte sur les parois de la pièce dont la partie supérieure lui est confiée. Les peintures qui nous sont restées aux murs et aux voûtes des ruines des *bains de Titus*, peuvent faire connoître à l'artiste toutes les ressources d'une aimable et abondante imagination, et les moyens heureux d'orner de petites pièces avec légèreté, avec élégance, avec grace et de la manière la plus voluptueuse. Ces peintures d'ARABESQUES et de GROTESQUES (*V.* ces mots), plus élégantes que nobles, sont toujours déplacées dans des lieux graves, spacieux et susceptibles de ce que l'art a de plus grand, mais elles offrent infiniment d'avantages pour des lieux destinés aux festins, au repos, aux bains et même au silence du cabinet. C'est par des détails semblables à ces arabesques, qu'on peut embellir des plafonds bas et de médiocre étendue, parce que l'œil peut en parcourir à loisir et les petits tableaux, et les ornemens vifs et légers qui les encadrent.

Il est cependant nécessaire de ne pas trop multiplier les peintures dans les intérieurs. La voûte de la chapelle de Versailles en paroît trop chargée; les divers sujets qui y sont rassemblés y produisent de la confusion. Lorsque l'architecte ne peut faire entrer, faute d'espace, aucun ornement réel de sculpture, il est essentiel d'en supposer de feints, et de reposer ainsi l'attention du spectateur par des divisions sages, ingénieuses et analogues au sujet.

Les trop grands blancs de l'architecture nuisent à l'effet d'un plafond. Les dorures, les marbres de couleur, les bronzes, les meubles les plus riches s'accordent très-bien avec ces peintures. On doit cependant observer que les objets trop bruns dans la pièce qui porte le plafond peint seconderoient quelquefois encore moins que les blancs les effets de la peinture. La lumière du jour ne peut souvent frapper la voûte que par les rayons réfléchis de celle qui entre par les croisées placées au-dessous du plafond; ainsi, la réflexion qui partira des murs de la pièce, sera infiniment sourde, si les objets qui la décorent sont de couleur brune. C'est donc un inconvénient à éviter. S'ils sont trop blancs, ils occupent l'œil, le fatiguent, et lui ôtent la jouissance du plafond. Si ces murs sont couverts d'étoffes de laine, de tapisseries, elles absorbent une grande partie de la lumière et n'en réfléchissent plus. Ainsi l'emploi des dorures, des marbres et des stucs légèrement colorés pour les murs, et pour le plancher des marbres blancs, ou un pavé en mosaïque de couleur claire, seront les décorations les plus propres à éclairer les plafonds. Au surplus la corniche de l'ordre ne doit pas avoir trop de saillie; car autrement le plafond ne devant recevoir qu'une lumière de réflexion venant du bas, une large corniche y produiroit une grande ombre. Un architecte prévoyant dispose de tout pour servir son art. Il ne compte pas seulement sur les réflexions lumineuses qu'il tire de l'intérieur; il dispose encore ses ouvertures de manière que le tableau qui orne la voûte, soit éclairée par des lumières que les terrasses ou les murs voisins de son bâtiment puissent réfléchir dans la pièce. Ces moyens sont les plus puissans que l'art de bâtir puisse ménager à l'art de peindre. Car, quoique les réflexions dont il est ici question soient plus éloignées de l'ouvrage que celles qui partent des murs et du pavé de la pièce, elles lui donnent souvent une clarté bien plus grande à raison de l'étendue et de la blancheur de son principe, et à raison de l'éclat et de l'abondance des rayons de lumière directe qui sont reçus de toutes parts. Le peintre de son côté connoîtra bien tous les objets qui doivent réfléchir la lumière sur son

ouvrage, et placera sous les rayons les plus vifs, les parties de sa composition où il veut répandre le plus de jour et le plus d'intérêt.

On ne s'est pas borné à profiter de la clarté du jour, pour éclairer les plafonds; on y a aussi employé la lumière artificielle qui peut produire un éclat particulier à un tableau en plafond; et c'est pour produire cet effet qu'on a caché sur la corniche des lumières artificielles qui éclairoient le plafond par les rayons nombreux d'une clarté directe. Cet essai a été fait avec beaucoup de succès dans un salon de bal, élevé par l'architecte Louis pour une fête donnée en 1770 par l'ambassadeur d'Espagne à l'occasion du mariage de Louis xvi. L'effet heureux de cette manière d'éclairer le plafond engagea le même architecte à employer le même procédé dans la belle *salle de spectacle de Bordeaux*, avec l'attention de renvoyer au-dehors la fumée des lampes qui éclairent le plafond, afin de ne pas le noircir. On a cependant trouvé que pour une grande salle de spectacle cette manière d'éclairer n'étoit pas suffisante, et on a été obligé de l'abandonner dans la salle de Bordeaux pour se servir de celle usitée dans les autres spectacles.

Le noir est un inconvénient qu'il faut sur toute chose éviter. Des plafonds bruns et sombres, sont également désagréables, soit que le peintre les ait exécutés de ce coloris, soit que la nature des couleurs qu'il a employées y ait contribué, soit enfin que le temps et le défaut de précaution ayent produit cet effet. Autant l'œil est satisfait d'un tableau clair et lumineux placé au-dessus de lui, autant il se plaît à en considérer les détails, autant il est aussi repoussé par une peinture qu'en vain on appelleroit vigoureuse, dans laquelle il ne peut rien lire, et qui lui présente des objets menaçans. Au lieu de percer la voûte, ils semblent prêts à tomber à terre. Dans ce cas l'effet est manqué; et alors, si l'ouvrage est d'un artiste habile, il est à desirer qu'on le détache d'une voûte qu'il surcharge d'une manière désagréable, et qu'on puisse le placer verticalement pour qu'on ait la faculté d'en contempler aisément les beautés.

Le peintre chargé d'un plafond doit renoncer au projet de faire venir en avant les objets des premiers plans, par des masses fières et vigoureuses. Si le ton général est trop blanc, le tableau sera sans mouvement et fade, il ennuyera l'œil du spectateur. Ainsi, riche et gai de coloris, il faut que dans ses masses les plus brunes, on puisse lire aisément comme dans toutes les autres parties de l'ouvrage. La puissance des teintes, bien plus que la force des masses ombrées, doit servir à faire distinguer la distance des plans.

Lorsque le fond permet l'emploi de la peinture à fresque, il ne faut pas hésiter à la préférer à toutes les autres manières de peindre. Ce fond doit alors être susceptible de recevoir un enduit de chaux et de sable; mais si l'ouvrage doit se peindre sur un fond de plâtre, de toile ou de bois, la peinture en détrempe seroit préférable, et lorsqu'elle est faite avec tous les soins qu'elle exige, elle est d'une grande durée; la vie d'aucun homme qui l'aura vu faire ne la verra se détruire, si elle est à l'abri de la fumée et de l'eau, si les fonds sont solides, et si le peintre connoît bien le degré d'encollage nécessaire à cette peinture. La peinture à l'huile doit être proscrite de l'exécution des plafonds; car, si l'artiste a tendu à quelque vigueur, elle devient noire, ce qui est le premier et le plus grand des vices d'un plafond; si les couleurs en sont trop claires, elles jaunissent et se tachent en raison du plus ou moins d'huile que le peintre aura employée. C'est ainsi que le plafond du salon d'*Her-*

cule à Versailles, par Le Moyne, est depuis long-temps indigne d'attirer les regards des amateurs, et que la plupart des plafonds de Le Brun sont trop noirs, et attristent les pièces où ils ne devroient répandre que des sujets d'agrément et d'admiration. Nous trouvons au contraire des exemples fréquens de la durée et de la fraîcheur constante de la fresque dans les ouvrages de Tibaldi, de Zuccharo, d'*Annibal* Carrache, du Dominiquin, de *Pietro* di Cortona, d'*Andrea* Sacchi, et d'une quantité d'autres maîtres qui ont enrichi les différentes villes d'Italie; et dans ceux que nous avons en France, du Primatice, de *Niccolo* dell' Abbate, de Mignard, de Romanelli, de La Fosse, etc.

Plafonner; revêtir le dessous d'un plancher droit ou ceintré, avec des ais ou du merrain, ou avec des lattes et du plâtre, ou du mortier de bourre. En peinture, *plafonner une figure*, signifie lui donner le raccourci nécessaire pour qu'elle fasse un bon effet étant peinte sur un plafond, de sorte qu'elle paroisse comme s'élever en l'air, et dans une attitude qui n'ait rien de gêné. Peu d'artistes réussissent à peindre des plafonds, faute de perspective dans leurs figures. *V.* Plafond.

Plagal; ton ou mode plagal. Quand l'octave se trouve divisée arithmétiquement, suivant le langage ordinaire, c'est-à-dire, quand la quarte est au grave et la quinte à l'aigu, on dit que le ton est *plagal*, pour le distinguer de l'authentique où la quinte est au grave et la quarte à l'aigu. La différence entre le plagal et l'authentique n'est au fond qu'imaginaire et de convention; tous les tons sont réellement authentiques, et la distinction n'est que dans le diapason du chant et dans le choix de la note sur laquelle on s'arrête, qui est toujours la tonique dans l'authentique, et le plus souvent la dominante dans le plagal. Ce qui est authentique dans un morceau de musique peut devenir plagal dans un autre. L'étendue des voix, et la division des parties a fait disparoître ces distinctions dans la musique; et on ne les connoît plus que dans le *plain-chant*. On y compte quatre tons *plagaux* ou *collatéraux :* savoir; le second, le quatrième, le sixième et le huitième; tous ceux dont le nombre est pair. *Voyez* Arithmétique, Finale, Tons de l'église.

Plagiaire, *Voy.* Plagiat.

Plagiat, *V.* Imitation, t. II, p. 166.

Plagiaulos. *V.* Flute traversière, tom. I, pag. 617.

Plain-chant; c'est le nom qu'on donne, dans l'église romaine, au chant ecclésiastique. Ce chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré, mais bien précieux de l'ancienne musique, qui après avoir passé par la main des barbares n'a pu perdre encore toutes ses premières beautés; il est même probable que le plain-chant nous a conservé quelques chants de la musique ancienne, que nous possédons sans le savoir. Le temps où les chrétiens commencèrent d'avoir des églises et d'y chanter des pseaumes et d'autres hymnes, fut celui où la musique avoit déjà perdu presque toute son ancienne énergie. Les chrétiens s'étant saisis de la musique dans l'état où ils la trouvèrent, lui ôtèrent encore la plus grande force qui lui étoit restée; savoir, celle du rhythme et du mètre, lorsque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la transportèrent à la prose des livres sacrés, ou à une poésie barbare, pire pour la musique que la prose même. Le chant se traînant alors uniformément et sans aucune espèce de mesure, de notes en notes presqu'égales, perdit avec sa marche

rhythmique et cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus que quelques hymnes dans lesquelles, avec la prosodie et la quantité des pieds conservés, on sentit encore un peu la cadence du vers, mais ce ne fut plus là le caractère général du *plain chant*, dégénéré le plus souvent en une psalmodie monotone et quelquefois ridicule. Malgré ces pertes si grandes et si essentielles, le plain-chant conservé d'ailleurs par les prêtres dans son caractère primitif, offre encore aux connoisseurs de précieux fragmens de l'ancienne mélodie, et de ses divers modes, autant qu'ils peuvent se faire sentir sans mesure et sans rhythme, et dans le seul genre diatonique qui dans sa pureté n'est que le plain-chant. Les divers modes y conservent leurs deux distinctions principales; l'une par la différence des fondamentales ou toniques, l'autre par la différente position des deux semi-tons, selon le degré du système diatonique naturel où se trouve la fondamentale, et selon que le mode authentique ou plagal représente les deux tétrachordes conjoints ou disjoints. *Voyez* SYSTÊME, TÉTRACHORDE, TONS DE L'EGLISE.

Le plain-chant ne se note que sur quatre lignes, et l'on n'y emploie que deux clefs, celle d'*ut* et celle de *fa*; qu'une seule transposition, savoir un bémol; et que deux figures de notes, savoir la longue ou carrée, à laquelle on ajoute quelquefois une queue, et la brève qui est en losange.

Ambroise, archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *plain-chant*, c'est-à-dire, qu'il donna le premier une forme et des règles au chant ecclésiastique pour l'approprier mieux à son objet, et le garantir de la barbarie et du dépérissement où tomboit de son temps la musique. Le pape Grégoire-le-Grand le perfectionna et lui donna la forme qu'il conserve encore aujourd'hui à Rome et dans les autres églises où se pratique le chant romain. L'église gallicane n'admit qu'en partie, avec beaucoup de peine et presque par force, le chant grégorien. Le plain-chant étoit autrefois si estimé, que plusieurs papes et souverains en ont fait une étude particulière. Charlemagne rétablit dans les églises d'occident, le chant grégorien, que la succession des temps avoit corrompu. On trouve sur une querelle occasionnée à ce sujet entre les chantres romains et français un passage très-curieux dans une vie de Charlemagne insérée dans les *Annal. et hist. franc. ab anno* 708, *ad annum* 990 *scriptores coëtanei;* Francof., 1594.

Le roi Robert, fils de Hugues Capet, composa le chant de plusieurs répons et antiennes, qui sont encore aujourd'hui les plus beaux morceaux de la musique d'église. Il y eut même des règles, des statuts et des lois, pour obliger ceux qui jouiroient des fondations faites pour entretenir le chant dans les cérémonies religieuses, à cultiver ce précieux talent. De-là vient que la pratique du chant dans les églises, loin d'avilir ceux qui en faisoient profession, les faisoit honorer. En 1431 un commissaire du pape ayant été député pour régler plusieurs points qui intéressoient la discipline de l'église de Sistéron, église alors fort considérable, il fut indigné de voir que la plupart de ceux qui la desservoient n'eussent aucune teinture de l'art de la musique, sans lequel, dit-il dans une de ses lettres, il est impossible que l'office divin se fasse avec décence. Il ordonna que ceux qui ne sauroient point les règles de cet art, auroient soin de s'en faire instruire dans un temps limité, sous telle peine que l'évêque du lieu voudroit leur imposer, s'ils ne le faisoient pas. En 1661 les bénéficiers

de cette église s'avisèrent de contester cette obligation, en disant que les statuts ne parloient pas d'une musique travaillée à plusieurs parties, mais seulement de ce qu'on appelle *plain-chant* ou *chant grégorien*. Sur cette contestation qui alla en justice réglée, il intervint deux arrêts du parlement d'Aix, par lesquels il ne fut permis aux bénéficiers de résigner leurs bénéfices qu'à des ecclésiastiques qui seroient en état de pratiquer l'art de la musique, dans l'année de leur réception. Comme cet arrêt fut rendu pour ordonner l'exécution de ce qui se pratiquoit en France depuis plusieurs siècles, il sert à prouver qu'avant 1481 on composoit à plusieurs parties, et que la musique n'étoit pas seulement du plain-chant, puisque les bénéficiers de Sisteron, qui se soumettoient à savoir le *plain-chant*, furent déclarés, par arrêt du parlement, dans l'obligation de savoir la musique. Ce fait sert donc à établir l'ancienneté de la musique travaillée en France. *Voy.* Musique d'Eglise.

Il y a encore une espèce de *plain-chant* qu'on nomme *faux bourdon*; c'est de la musique syllabique non mesurée. On peut le définir une psalmodie à plusieurs parties de nos hymnes, pseaumes et cantiques. *V.* Choral.

Plain pied; se dit d'une suite de plusieurs pièces, dont les planchers sont de niveau, ou suivent un niveau de pente égal, sans degrés ni ressauts.

Plaisir; il est indiqué, chez les anciens, sous le nom de *Jocus*. Les modernes le personnifient par un beau jeune homme couronné de roses et de myrte, les cheveux de couleur d'or et frisés, des ailes au dos, à demi couvert d'une draperie légère de couleur changeante, tenant une harpe ou une lyre d'une main, de l'autre une pierre d'aimant; une sirène lui présente une coupe, et deux colombes, les ailes à demi-étendues, se becquètent à ses pieds. D'autres lui donnent un habillement vert, avec quantité d'hameçons attachés à un filet, et un arc-en-ciel qui aboutit d'une épaule à l'autre. Le Poussin a peint le *Plaisir* sous la figure d'une femme parée de fleurs et couronnée de roses.

Plan, se dit, en jardinage, du dessin sur papier, qu'on se propose d'exécuter, soit d'un bâtiment, soit d'un jardin, d'un bois, d'un potager et autres. Le *plan à vue d'oiseau* est, en terme de dessin, un objet dessiné, représenté tel qu'on le verroit si l'on étoit élevé à la hauteur de cet oiseau. On dit dessiner une ville à vue d'oiseau. Le *plan de jardin* s'entend en dessin de perspective, d'un plan qui est ordinairement relevé sur le plan géométral, et dont les arbres, le treillage et la broderie sont colorés de vert, les eaux de bleu, et la terre de gris, ou d'une couleur rougeâtre.

Plan; dans les arts qui dépendent du dessin, comme la peinture et la sculpture, ce terme a deux acceptions: l'une est relative à la distribution générale d'une composition, et l'autre aux formes particulières des objets. Sous le premier de ces rapports, le mot plan sert à exprimer le résultat perspectif des divers points sur lesquels tous les objets qui entrent dans une scène, sont placés; ainsi on dit, le premier, le second, le troisième, le quatrième plan d'un bas-relief ou d'un tableau, pour désigner le plus grand ou le moindre degré d'enfoncement sur lequel s'arrête telle ou telle partie d'une composition. Pour s'assurer rigoureusement de ses plans, un artiste instruit dessine géométralement les points où tous les objets qui composent son ouvrage, doivent être placés. Ce plan géométral bien arrêté, on le met en perspective,

suivant les procédés de cette science. Par-là on obtient avec précision les places que chaque figure, chaque groupe, chaque meuble, chaque partie du fond doivent occuper relativement aux distances qu'on a déterminé de laisser entre ces objets. De l'avantage de bien connoître les plans d'une composition, naissent la justesse des effets pour la perspective aérienne, et les hauteurs exactes à donner à chaque objet, ce qui est relatif à la perspective linéale, sans parler de la valeur que cette connoissance donne à l'exécution, qui doit aussi se différencier suivant les plans. L'art doit s'appuyer sur des certitudes mathématiques pour produire des beautés solides et durables; mais il doit cacher ses procédés réguliers, s'il veut montrer la grace et l'aisance, qui sont sur-tout de l'essence de la peinture. Pour appliquer ce principe aux plans, ce n'est pas assez de les fixer avec exactitude, il faut avoir conçu la disposition de leurs points, de manière qu'ils donnent de belles formes dans l'ensemble général, des contrastes heureux par le plus ou le moins d'élévation qu'on donne aux terreins. Si l'art a ses principes déterminés, ses moyens aussi sont très-étendus. Toutes les figures géométriques peuvent s'employer dans les plans des compositions : la victoire d'Alexandre sur Porus, de Le Brun; l'Héliodore, de Raphaël; le martyre de saint André, du Dominiquin, ont une forme générale de plans, qui est pyramidale, de manière que la pointe gagne le fond de la scène, et les bases sont sur les devants; quelquefois la pointe de l'angle se trouve sur le devant du tableau, comme dans le paralytique guéri, de Jouvenet, et la sainte Pétronille, du Guerchin; dans la guérison du possédé, de Raphaël, et le veau-d'or, du Poussin, la composition est sur des plans qui forment le cercle; ils produisent une diagonale qui traverse la composition, dans la descente de croix par Daniel de Volterre, et dans le tableau du Bourdon, où Albinus fait monter les vestales sur son char. Les plans sont disposés en croix dans la résurrection du Lazare, de Jouvenet. Lorsque les scènes sont tumultueuses, et dans les sujets de mouvement, les plans doivent être entrecoupés et irréguliers, comme dans le Pyrrhus et la manne, du Poussin; le martyre de saint Gervais, de Le Sueur. Tous ces exemples prouvent que les grands compositeurs ont senti la nécessité d'adopter une forme spéciale dans la disposition des plans, et que le choix en est arbitraire, pourvu qu'il concoure au caractère et à l'expression du sujet. Ainsi, d'un côté, ce seroit un défaut que de subordonner l'esprit du sujet à la recherche des plans perspectifs; et de l'autre, de ne pas adopter des formes générales dans un plan bien résolu, ce seroit ignorer la valeur des principes. Du choix des plans, dépend celui des formes dans les hauteurs diverses des objets d'une composition; car, comme les premiers plans donnent les plus grandes figures, les formes les plus hautes se trouveront placées sur le point du plan qui leur sera assigné sur le devant du tableau. La diminution des objets, en proportion de l'éloignement du plan, est un effet rigoureux de perspective. Mais si l'on veut qu'un groupe du troisième plan domine sur ceux du devant, on élève le troisième, ou même le quatrième plan, comme ont fait Le Sueur et Jouvenet, l'un, dans sa résurrection du Lazare et dans son Magnificat, et l'autre dans le saint Paul, qui fait brûler les livres à Athènes. Dans le premier de ces tableaux, le groupe du Christ est sur un terrein élevé, et l'emporte par sa hauteur sur les groupes des trois autres

plans qui le précèdent ; la Vierge du Magnificat est sur les marches du péristyle, ainsi que saint Paul, dans le tableau de Le Sueur; c'est par ce moyen simple que ces figures, quoiqu'inférieures en grandeur, se trouvent cependant, à raison de leurs plans, jouer dans la scène un rôle supérieur. Le peintre peut, par un artifice contraire, faire paroître sur une ligne très-basse les figures les plus fortes de son ouvrage, c'est-à-dire, celles de devant, en les supposant sur un plan surbaissé : c'est ainsi que Paul Véronèse en a usé dans cette belle allégorie placée dans la grande salle du palais Ducal à Venise, et que Guerchin, dans son tableau de sainte Pétronille, et Champagne, dans celui de saint Gervais et saint Protais, ont fait saillir le caractère de leurs sujets ; le premier par l'inhumation de sa principale figure, et celui-ci par l'exhumation de ses figures capitales. Il a été dit plus haut que la certitude des plans déterminoit la valeur des tons dans la perspective aérienne. C'est une grande raison pour que l'artiste s'en assure méthodiquement, même dans les sujets tout-à-fait célestes ou aériens, autrement tout seroit confondu dans son ouvrage, et il n'y auroit nul rapport dans la gradation des effets de la lumière et des ombres, et celle qui doit résulter de la justesse des plans par les grandeurs linéales. On peut prendre des leçons, à cet égard, dans les plafonds de Zélotti et de Paul Véronèse, au palais Ducal à Venise ; dans ceux de Pierre de Cortone et d'Andrea Sacchi, au palais Barberini à Rome, et dans les coupoles par lesquelles La Fosse s'est immortalisé à Paris, soit aux Invalides, soit à l'Assomption, mais sur-tout dans la chute des réprouvés, dans celle des anges, de Rubens, et dans tous les sujets aériens sortis de la palette de ce grand homme, qu'on doit aller puiser les plus brillantes leçons sur la manière de mettre dans l'expression des plans toute l'harmonie et la justesse qu'il est possible d'y réunir. Quiconque ne connoît pas les degrés qui doivent séparer les plans de son ouvrage, ne peut produire des espaces exacts par les enfoncemens divers que donnent les tons, et cette connoissance devient sur-tout importante dans les parties où l'on ne voit pas les points sur lesquels posent les objets, comme dans les tableaux de demi-figures. Mais sans qu'il soit nécessaire de citer les ouvrages de cette nature, qui demandent une grande précision dans les résultats des deux perspectives, ajoutons qu'il y a des sujets historiques qui, par leur caractère tranquille, exigent que tous les plans des points s'apperçoivent, et d'autres tumultueux, où les figures entassées ne doivent pas les laisser voir. Telles sont les batailles ou les histoires, dont l'action est rassemblée en un seul groupe, comme dans la mort de Germanicus, du Poussin ; son tableau du sacrement de Confirmation fournit aussi un bel exemple pour les plans à multiplier.

Quant à la seconde signification du mot plan, elle est relative au détail des formes, et en exprime les différentes surfaces. Ainsi, quand on dit que les plans d'une tête sont bien sentis, on fait entendre que tous les mouvemens des détails qui la composent sont bien exprimés et bien à leur place. Le vif sentiment des formes n'empêche pas de rendre en même temps la finesse des passages, comme dans les têtes du Titien, de Van Dyck, en peinture ; et en sculpture, dans les têtes du groupe de Laocoon, dans plusieurs ouvrages de Michel-Ange, de Duquesnoy, de Pujet, de Girardon, de Pigale et de beaucoup d'autres sculpteurs de notre école. Cependant, quand on veut faire connoître la manière d'un peintre et d'un

statuaire qui font sentir fortement les surfaces des corps sans y mettre une très-grande liaison, comme on le voit dans les tableaux de Lanfranc, de Gennaro, de Restout, et dans la plupart des sculptures de Bernini, de Le Moyne, etc., on dit, ce tableau, cette figure, sont faits par plans.

Planche; on ne se sert point de ce mot pour désigner l'ais sur lequel est fait un tableau peint sur bois; on lui donne le nom de *panneau*. Les graveurs en taille douce, en manière noire, en manière pointillée, etc., nomment planche la feuille en lame de cuivre rouge sur laquelle ils gravent. En parlant même de leur travail plus ou moins avancé, un graveur dit que sa planche n'est qu'ébauchée, ou qu'elle est fort avancée. Par une belle planche, une bonne planche, on n'entend pas une lame de bel et bon cuivre, telle qu'elle est sortie des mains du chaudronnier, mais une planche couverte d'un bon travail de gravure. Lorsqu'on veut désigner la planche elle-même, considérée indépendamment de son travail, on dit ordinairement un *cuivre*, voilà un *bon cuivre*.

La planche des graveurs en bois est un ais plat, de bois de poirier, de buis, de noyer ou de quelqu'autre bois dur, sur lequel on grave en relief, avec divers instrumens, des vignettes, des culs-de-lampes, des lettres grises, etc., pour servir à l'ornement des livres imprimés. Les premières estampes ont été gravées ainsi, avant qu'on eût inventé la gravure en cuivre. *V.* Gravure en Italie, tom. 1, pag. 754.

Planchéier; c'est couvrir un plancher de planches jointes à rainures et languettes, arrêtées et clouées sur des lambourdes, ou revêtir un plafond d'ais minces de merrain, cloués sur des solives.

Plancher; c'est une construction de charpente et maçonnerie, ou menuiserie, qui sépare les étages d'un bâtiment; il y en a de différentes sortes. — Le *plancher creux* est celui dont la charpente est lattée par-dessus à lattes jointives, recouvertes d'une fausse aire de deux ou trois pouces d'épaisseur, sur laquelle on pose le carreau, et qui est lattée de même par-dessous, et enduite en plâtre ou mortier de bourre, pour former le plafond de l'étage inférieur. — Le *plancher enfoncé* est celui dont les entrevous sont couverts d'ais ou d'un enduit sur lattis, et dont les bois sont apparens par-dessous. — Le *plancher hourdé* est celui dont les bois de charpente sont couverts par le dessus avec ais et lattes, et maçonnés grossièrement pour recevoir les lambourdes d'un parquet ou d'un carreau. — Le *plancher plein* est celui dont les entrevous des bois de charpente sont remplis en maçonnerie à bois apparens dessus et dessous, ou quelquefois recouverts d'un enduit. Ces planchers ne sont plus en usage, parce qu'ils sont trop pesans. — Le *plancher ruiné et tamponné* est celui dont les côtés des solives sont hachés, et dans lesquels on met des fentons et tampons de bois, et les entrevous remplis ensuite de maçonnerie. — Le *plancher affaissé* ou *arené* est celui qui n'est plus de niveau, à cause d'une trop grande charge.

Dans la construction du plancher de l'étage inférieur de leurs maisons, les Grecs suivoient une méthode particulière. On faisoit, selon Vitruve, un creux de deux pieds de profondeur, et on battoit la terre; ce creux étoit rempli d'une couche de mortier ou de ciment, qui étoit un peu élevé au milieu. On couvroit ensuite cette couche avec du charbon, qu'on battoit et entassoit fortement, et qu'on couvroit d'un autre enduit composé de chaux, de sable et de cendre, de l'épaisseur d'un demi-pied. On dressoit cet enduit à la règle et au ni-

veau ; on emportoit le dessus avec la pierre à aiguiser, et on avoit un plancher fort uni.

PLANCHETTE, petite planche, se dit aussi d'un instrument géométrique, composé d'une petite table d'environ deux pieds en longueur et en largeur, et d'une alidade mobile ; il sert pour lever des plans.

PLANER, terme technique qui signifie *unir*, *polir*, *égaler* ; on dit *planer* des planches de cuivre qui doivent servir à la gravure ; planer des tables de plomb, c'est les dresser, les applanir, en ôter les inégalités après qu'elles ont été coulées sur le sable.

PLANÈTES ; on fait remonter à une époque très-ancienne l'attribution de chaque jour de la semaine à une planète ; ainsi les sept planètes principales avoient chacune leur jour. Hérodote et Dion Cassius font les Ægyptiens auteurs de ce systême. Dans la distribution des jours faite à chaque planète, on n'avoit pas considéré l'ordre qu'elles gardent dans leur arrangement céleste. Les savans ont beaucoup débattu entre la question de savoir à laquelle on assigna la première place dans la période septenaire. Divers passages de Dion Cassius, de Macrobe, et d'autres auteurs, disent assez clairement que Saturne présidoit au premier jour ; mais ce qui paroît le prouver sans réplique, c'est d'abord le bronze publié par MONTFAUCON, *Supplément*, t. I, pl. 17, où l'on voit la semaine représentée en sept figures, dont la première est Saturne, la seconde le Soleil, la troisième la Lune, etc. ; en second lieu, un petit vase antique, aussi de bronze, sur lequel sont sculptées les sept planètes dans le même ordre ; et enfin un morceau gravé au tom. III, pl. 50 des *Pitture d'Ercolano*, où la première figure est encore Saturne, armé d'une faulx ; il porte un petit bonnet et un habit de couleur jaune. La seconde est Apollon ou le Soleil, avec un nimbe radié, une chlamys rouge, et une verge ou un fouet. Viennent ensuite Diane ou la Lune, ayant l'auréole simple, une tunique blanche et un sceptre : Mars, couvert d'une cuirasse couleur de fer, et tenant une pique ; son bouclier et son casque à joues, garni d'un cimier, sont de couleur cuivrée : Mercure, nud, avec le pétase ailé, retenu sous le menton par une bandelette ; Jupiter, vêtu d'un habillement rouge foncé ; et enfin Vénus, ayant une robe de couleur changeante et une couronne d'or fleurée. Les planètes sont encore figurées sur plusieurs médailles frappées à Alexandrie ; sur plusieurs pierres gravées astrologiques ; sur un autel rond de la villa Pinciana, décrit par M. Visconti. Quant au rapport établi par les Ægyptiens entre les sons de la gamme et l'ordre des planètes, *Voy.* MUSIQUE DES ÆGYPTIENS, t. II, pag. 510.

PLANTER ; c'est, en architecture, poser les premières assises de pierres d'un édifice sur la maçonnerie des fondemens arrasés de niveau ; ou, selon d'autres, c'est en tracer toutes les parties sur le terrein, pour faire des fouilles des fondemens. — *Planter un parterre*, c'est former, avec du bois nain ou de petites fleurs, des compartimens de broderie sur un terrein bien dressé, en suivant un dessin arrêté sur le papier. — *Planter des pieux*, c'est enfoncer des pieux en terre avec la sonnette, au défaut du mouton ou de la hie.

PLAQUES ; il nous est resté de l'antiquité plusieurs plaques de différens métaux, et même d'or, ornées de figures en relief, ou de dessins en creux. Elles servoient à divers usages, dont la plupart sont inconnus, et l'on ne fait que soupçonner une partie des autres. Quoi qu'il en soit, leur travail mérite

l'attention des curieux. On en trouve plusieurs gravures dans le *Recueil d'antiquités* de CAYLUS, t. II. Le même auteur a publié, tom. VI, planche 76, numéros 4 et 5, une petite plaque de cuivre carrée où paroissent incrustées des bandes d'argent sur lesquelles sont gravés des caractères afin de les rendre plus apparens. Il croit que cette plaque a été trouvée dans les fondemens de quelqu'édifice public, parce qu'elle porte les noms de deux principaux magistrats.

PLAQUES; les architectes entendent par ce mot des lames de fer coulé, dont on se sert pour revêtir le contre-cœur, les jambages et le foyer des cheminées; elles sont ordinairement ornées de figures qu'on rendroit plus agréables si on perfectionnoit l'art de couler en fer.

PLAQUIS, espèce d'incrustation; se dit, en architecture, de tout morceau de pierre ou de marbre de peu d'épaisseur, formant un *parement*. Par ce dernier mot on entend, en général, toute surface apparente et travaillée, de quelque matière que ce soit. Dans une pierre, c'est sa face hors du mur; dans une tablette de marbre, de pierre ou de bois, c'est sa surface supérieure qui est polie.

PLASME D'ÉMERAUDE, ou PRASME d'émeraude, en italien *plasma* ou *prasma di smeraldo*. La pierre verte appelée *prase* a souvent été prise pour l'émeraude, et pour cette raison on l'appelle *fausse émeraude*. Le mot *prase* vient de la ressemblance de sa couleur avec celle du porreau, en grec *prason*; de-là on a fait en latin l'adjectif *prasinus*, on a dit *gemma prasina*, et en négligeant le point sur l'i on a fait par corruption *prasma*, puis *plasma* pour adoucir le son. De-là les joailliers ont dit *prasme*, *plasme*, *presme*, *prisme* d'émeraude; et comme ils regardoient cette pierre comme la matrice des émeraudes, ils ont donné le même nom de *prisme d'améthyste* au crystal violet, qu'ils regardoient comme la matrice de l'améthyste. *Voy.* ÉMERAUDE.

PLASTÈS; on désignoit par ce mot le modeleur, celui qui exerçoit l'art de la plastique. *Voyez* MODELER, ARGILE, PLASTIQUE.

PLASTIQUE; mot grec qui a été adopté par les auteurs latins, et dont les modernes ont aussi fait usage, pour désigner l'art de MODELER. *Voyez* ce mot et ARGILE.

PLASTRON; c'est la partie d'une cuirasse qui couvre le devant du corps. On appelle encore de ce nom un ornement de sculpture en forme d'anse de panier, avec des enroulemens.

PLAT. Chez les anciens, les plats servoient à des usages domestiques ou religieux. On en faisoit d'or, d'argent, de cuivre, de terre cuite. Les fabriques de la Campanie et celles de la Gaule, en produisoient de cette dernière sorte, de toutes grandeurs, et pour les usages les plus communs; on en trouve souvent en bronze avec ou sans ornemens. Caylus, tom. V, pl. 104, n° 4, en a fait graver un de forme ovale, et au fond duquel est un poisson. Il est en cuivre, doublé d'argent, et du nombre de ceux qui ont été trouvés en 1760, à Saint-Chef, auprès de Vienne, en Dauphiné. Caylus a recueilli et représenté une partie de ces plats; il les regarde tous comme l'ouvrage des Gaulois, et se fonde pour cela, sur plusieurs passages de Pline, qui parlent de l'adresse des Gaulois pour l'argenture; cependant on sait que cet art étoit pratiqué dans plusieurs contrées de l'empire.

Le luxe des Romains pour la grandeur des plats d'argent étoit si excessif, que Sylla en avoit qui pesoient deux cents marcs; et selon Pline, il y en avoit pour lors à Rome, plus de cinq cents de ce

poids. Du temps de l'empereur Claude, un de ses esclaves, Drusillanus Rotundus, possédoit un plat appelé *promulsis*, de mille marcs pesant, qu'on servoit au milieu de huit petits plats de cent marcs chacun. Ces neuf plats étoient rangés, à table, sur une machine qui les soutenoit, et qui du nom du grand plat s'appeloit *promulsidarium*. *V.* Lanx, Patella et Patina.

Plataniste; c'étoit une plaine célèbre dans la Grèce, où les jeunes Spartiates faisoient leurs exercices et leurs combats; son nom lui venoit de la quantité de platanes qu'on y cultivoit. Elle étoit toute entourée de l'Euripe, et l'on y passoit sur deux ponts. A l'entrée de l'un s'élevoit la statue d'Hercule, et à l'entrée de l'autre celle de Lycurgue.

Plate-bande; moulure plate et carrée, qui a peu de saillie : telle est celle qui passe sous les triglyphes de la frise dorique, et qui en couronne l'architrave. C'est aussi, dans la baie d'une porte ou d'une croisée, la pierre portée par les deux jambages, ou l'assemblage de plusieurs claveaux en nombre impair, qui en forment la fermeture. — La *plate-bande arrasée* est celle dont les claveaux ont une hauteur égale, et ne font pas liaison avec les assises supérieures. — La *plate-bande bombée et réglée* est celle qui est bombée dans les tableaux ou dans les embrasemens d'une porte ou d'une croisée, et qui est droite par son profil. — La *plate-bande circulaire* est celle dont le plan est une portion de circonférence, comme l'architrave d'un porche ou d'un baldaquin de forme ronde. — La *plate-bande de compartiment* est toute face plate et lisse entre deux moulures, dans les compartimens des lambris et des plafonds. — La *plate-bande de pavé* est toute dalle de pierre ou tranche de marbre qui sépare les compartimens de pavé, ou qui répond sous les arcs doubleaux des voûtes, ou qui termine un pavé le long des murs. — La *plate-bande de jardinage* est tout espace de terre long et étroit, circulaire ou droit, ou en compartiment, labouré, ou en gazon, ou sablé, qui renferme un parterre, ou fait partie de son dessin. Il y en a de plates et de bouchées; elles sont bordées ou de buis, ou de mignardises, ou de statice, ou d'herbes potagères, et quelquefois de tringles de bois.

Platée, se dit d'un massif de maçonnerie, qu'on établit dans toute l'étendue d'un édifice quelconque. Etant arrasé de niveau à une hauteur convenable, on trace, sur la surface, les différentes parties de l'édifice qu'il faut élever.

Plate-forme, se dit d'une étendue de terrein élevé d'où l'on découvre au loin, soit qu'elle soit revêtue d'un mur de terrasse ou d'un talus de gazon. On appelle aussi *plate-forme* la surface horizontale qui couvre un édifice quelconque, étant construite en pierre, ou en cailloux de vigne avec ciment, ou bien en plomb; telles sont à Paris la plate-forme de l'Observatoire et celle de Notre-Dame, entre les deux tours. La *plate-forme* est, en charpenterie, toute pièce de bois plate, de trois ou quatre pouces d'épaisseur sur un pied ou plus de largeur. — La *plate-forme de comble* est l'assemblage de deux pièces de bois plates, par des entre-toises de distance en distance, que l'on établit sur l'épaisseur d'un mur pour recevoir la charpente du comble et le pied des chevrons. — La *plate-forme de fondation* est la surface de niveau formée de pièces de bois plates, attachées avec chevilles de fer barbelées sur les racineaux d'un pilotage, sur laquelle on asseoit la maçonnerie d'une pile de pont, d'un mur de quai, etc.

Platine; c'est en 1748 qu'An-

tonio de Ulloa, géomètre espagnol, de retour du Pérou, où il avoit suivi les académiciens français chargés de déterminer la figure de la terre, parla, dans la relation de son voyage, de ce métal singulier qu'on appela long-temps *la platine*. Son nom vient de *plata*, qui, en espagnol, signifie argent. C'est sa couleur qui l'a fait nommer ainsi. On ne le trouve que dans un seul état, celui de petites paillettes épaisses et irrégulières, mêlées de sable, de fer et de paillettes d'or. Ce n'est qu'à Santa-Fé, près de Carthagène, ou au Choco, que le platine se rencontre. Le plus gros morceau naturel qu'on ait vu est de la grosseur d'un œuf de pigeon. La société royale de Biscaye en est dépositaire. M. Gillet en possède un qui pèse 40 grains environ. Les grains de platine natif s'applatissent un peu sous le marteau, mais plus souvent ils se brisent. Il paroît que le platine se trouve, ou dans le sable des rivières, ou disséminé dans les mines d'or; on tire les plus gros morceaux à la main; on en sépare le fer, l'or et le sable, par des procédés d'usage. On a déjà essayé différens alliages, mais le plus utile est celui qui a lieu entre le platine et le cuivre; très-dur et très-serré, il prend un beau poli. Au reste, l'art de travailler le platine est encore trop imparfait pour qu'on puisse prévoir tous les services que ce métal inaltérable pourra rendre aux arts. La rareté dont il est, en rend le prix considérable. Les bijoux qu'on a faits jusqu'ici avec ce métal, n'ont pas une couleur assez agréable pour flatter les regards de l'ami du luxe; mais le platine a servi avec avantage pour faire des étalons de mesures, des règles, des types de poids invariables. Son peu de dilatabilité peut le rendre très-utile dans les ouvrages d'horlogerie. Déjà on en a fait des miroirs de télescope infiniment précieux. Si quelque jour il devient plus commun et plus facile à fondre, il sera sans doute employé à la fabrication des monnoies, des médailles, et il pourra constituer un plaqué important sur les vases de cuivre destinés à la cuisine ou à la pharmacie.

Platras; démolitions de murs faits de plâtre.

Platre; cette substance calcaire lorsqu'on l'a fait cuire, qu'elle est réduite en poudre et gachée avec de l'eau, sert à différens usages dans l'architecture et dans les beaux-arts en général. Elle sert de liaison aux ouvrages de maçonnerie, on l'emploie seule pour les ouvrages legers. C'est une des substances dont se sert le modeleur. (*Voyez* Modeler.) On se sert du *platre* pour prendre des moules, soit sur des objets naturels, et même sur la nature vivante, soit sur des ouvrages de l'art qu'on veut multiplier, tels que des statues, des bas-reliefs. Lorsque le moule est fait, on y coule communément du plâtre, et alors on a une représentation fidèle, une répétition parfaitement semblable de la statue, du bas-relief, etc., sur lesquels on a pris le moule. Les plus petits détails y sont exprimés, et il n'y a plus de différence que celle de la matière, moins solide et moins précieuse. Mais si l'objet moulé en plâtre a beaucoup moins de prix que l'original, il est aussi favorable à l'étude que l'original, et il l'est encore davantage, lorsque l'original est en bronze, parce que le luisant du bronze ne permet pas d'étudier aisément les formes.

On donne dans les ateliers le nom de plâtres aux statues, aux bas-reliefs, aux parties moulées en plâtre d'après les restes les plus précieux de l'antiquité et les chefs-d'œuvre des statuaires modernes. On dit, par exemple, qu'on a *un beau plâtre* de la Vénus de Médicis,

de la tête du Laocoon, de celle de Niobé, etc. C'est par le secours des plâtres multipliés que les artistes peuvent faire dans tous les pays, dans les villes les moins considérables, les mêmes études qui ont donné à Michel-Ange, à Raphaël, au Poussin, une si grande supériorité sur les artistes qui ont été privés de l'étude de l'antique. Les originaux des chefs-d'œuvre de l'art des anciens ne peuvent être que dans un seul endroit ; mais leurs plâtres peuvent être portés par-tout, et on peut avec leur secours étudier ces chefs-d'œuvre dans toutes les villes, et aussi commodément que dans celle même qui en conserve le dépôt. On peut consulter à chaque instant ces belles productions de l'art des Grecs dans les salles des académies ; chaque artiste en possède des parties dans son atelier ; il peut, sans quitter ses foyers, étudier toutes les beautés de l'antique. La multiplicité des plâtres offre aux arts les mêmes avantages que les lettres et les sciences retirent de l'imprimerie ; le littérateur et le savant peuvent réunir dans leur cabinet des copies de tous les chefs-d'œuvre qui ont été publiés dans les différentes branches des sciences et de la littérature. Une collection de plâtres est pour un artiste ce qu'une bibliothèque est pour un homme de lettres. Les particuliers et les gouvernemens mettoient souvent autrefois une jalousie ridicule à être seuls possesseurs des monumens de sculpture qu'ils avoient réunis, ils ne permettoient point qu'on en coulât des plâtres. François I fut le premier qui fit mouler à Rome des statues antiques par les soins du Primatice. Louis XIV qui voulut augmenter cette précieuse collection, fut obligé d'employer toute l'autorité que lui avoit donnée sa puissance pour procurer à son académie les plâtres des principales statues antiques qui se trouvoient à Rome. Frédéric I, roi de Prusse, dépensa aussi des sommes immenses afin d'obtenir, pour l'académie de peinture à Berlin, des plâtres de quelques-unes des plus belles statues antiques de Rome, ils ont été détruits depuis dans un incendie. On est devenu enfin plus communicatif ; les plâtres se sont multipliés, et aujourd'hui l'administration du Musée Napoléon fait tout ce qui dépend d'elle pour faciliter aux artistes et aux amateurs l'acquisition de plâtres faits sur les monumens réunis au Louvre. On peut s'y procurer à des prix très-modérés des plâtres de presque toutes les statues, soit entières, soit des parties détachées qui sont propres à l'étude et à l'instruction des artistes.

L'étude assidue des plâtres peut sans doute avoir ses inconvéniens ; mais on ne sauroit en tirer aucun résultat contraire à cette même étude. Il en est ainsi de toute pratique ; quelque parfaite qu'elle soit, elle a ses inconvéniens particuliers, qui ne sont pas attachés à une pratique différente. Il s'agit seulement de savoir de quel côté sont les plus grands inconvéniens ou les plus grands avantages. Il est vrai que l'étude assidue des plâtres moulés sur l'antique ne donnera pas, aussi bien que le modèle vivant, le sentiment de la chair, la connoissance des plis de la peau, celle de ces petits détails qui se multiplient avec l'âge, et qui sont le témoignage de l'infirmité humaine ; mais elle fera connoître la véritable beauté des formes, leur plus parfaite pureté, leurs grandeurs les plus sublimes ; elle donnera la plus profonde science des formes qui indiquent que l'homme vit, qu'il agit, qu'il se meut, et non de celles qui indiquent qu'il doit se dégrader ou périr. De beaux plâtres moulés sur l'antique forceront l'artiste à étudier seulement les attitudes sages, décentes et modérées que les plus grands maîtres de la Grèce ont cru devoir donner

à leurs ouvrages. Il aura beau les retourner, les considérer sous tous les points de vue, ce sera toujours la même pureté, la même sagesse; il ne sera au pouvoir de personne de les tourmenter, de les contourner pour les plier à ses caprices, comme cela arrive souvent à l'égard du modèle vivant. Cette étude laissera donc l'artiste dans une heureuse ignorance sur les attitudes recherchées et forcées, sur les graces minaudières, sur les mouvemens violens et exagérés. Personne ne pourra pétrir et déformer à l'artiste son plâtre antique, comme les tailleurs, les cordonniers, les maîtres de danse, les parens, déforment et pètrissent la nature humaine. L'artiste ne connoîtra donc que les graces véritables, que la belle conformation, celle que donne la nature qui croît et se développe sans contrainte. Par l'étude des plâtres, en un mot, l'artiste moderne deviendra l'élève des grands maîtres de l'antiquité; et, s'il existe un moyen de les égaler, c'est de commencer par fréquenter leur école. Si l'étude des plâtres est nuisible à la beauté de la couleur, elle contribue aussi de l'autre côté à faire de l'artiste qui s'y livre, un grand dessinateur, un grand peintre d'expression; enfin par le moyen des plâtres, l'artiste peut, dès ses premiers pas dans l'art, mettre sous ses yeux l'expérience de tous les siècles et les chefs-d'œuvre qui les ont illustrés. Ce qu'on vient de dire ne doit pas cependant être entendu comme si on vouloit donner l'exclusion à l'étude de la nature; ce seroit faire perdre à l'art un trop grand nombre de ses avantages; mais en consultant assiduement l'antique, l'art pourra corriger et agrandir la nature.

L'étude des plâtres moulés sur de belles statues ou sur la nature elle-même, est d'une utilité presqu'indispensable aux commençans. Sans elle, ils ne parviendront peut-être jamais à la précision. La nature vivante est trop mobile pour qu'un élève qui n'a point encore d'habitude, et une multiplicité de formes gravées dans la mémoire, puisse l'imiter avec exactitude. Pendant qu'il baisse les yeux, le modèle respire, et quand il les relève, il ne retrouve plus la même forme qu'il avoit commencée. Le même muscle offrira peut-être dans sa copie incertaine des mouvemens contradictoires. Mais le plâtre reste immobile sous les yeux de l'élève; le mouvement, les formes ne changent pas; il peut retrouver son modèle toujours le même, et, par conséquent, se corriger.

Les plâtres moulés sur l'antique seront aussi toujours utiles à l'artiste avancé. Ils l'avertiront des défauts du modèle vivant, ils lui montreront les formes dans leur plus grande pureté, la beauté dans sa perfection suprême, le grand style de l'art dans ce qu'il y a de plus sublime. Quel est l'artiste qui croira pouvoir négliger une étude qui fut toujours celle de Raphaël? Quand croira-t-on ne pouvoir plus rien apprendre dans ce qui apprit toujours quelque chose au Poussin? La grande réputation d'Annibal Carrache le fit appeler à Rome; il étoit alors le premier peintre vivant de l'Italie; il ne se crut pas assez parfait pour n'avoir pas besoin d'étudier l'antique.

Les collections de plâtres sont aussi très-utiles pour la connoissance de l'Archæologie (*V.* ce mot), parce qu'ils représentent les originaux avec plus d'exactitude qu'aucun dessin ne pourroit faire. Les plâtres recueillis en Italie par les soins du Gouvernement français, formoient avant la révolution ce qu'on appeloit la *Salle des Antiques;* on les voyoit très-difficilement. M. Giraud, artiste distingué, en a formé une collection de plâtres, qu'il rendoit presque

publique avec une extrême libéralité, et qui a été sur-tout d'une grande importance avant que la conquete de l'Italie nous eût enrichis de la plupart des originaux de ces chefs-d'œuvre. Il y a en France quelques amateurs, tels que M. Desvoges, à Dijon, qui ont des collections de plâtres assez considérables. Le gouvernement envoie de ses plâtres dans chacune de ses écoles.

Le mot *plâtres* s'emploie aussi généralement pour désigner tous les légers ouvrages en plâtre d'un bâtiment, comme les enduits, ravalemens, lambris, corniches, languettes de cheminées, plinthes, etc. — On le dit aussi en sculpture des ouvrages moulés en plâtre dans des creux, comme frises, roses de plafond, coins de corniches, masques, festons, bas-reliefs, etc. *Voyez* Empreinte, Mouler, Réparer.

Platrer ; employer du plâtre pour quelqu'ouvrage.

Platrier : celui qui tire le plâtre de la terre, le cuit, le bat, et le vend aux maçons.

Platrière : carrière à plâtre.

Platrouer ; espèce de truelle.

Plaustrum ; les Romains appeloient ainsi un char à deux roues, et à-peu-près de la forme de nos charrettes. Il servoit probablement à transporter des charges. Montfaucon, dans son *Antiq. expliq.*, tom. iv, part. i, pl. 118, en a publié deux, tirés de la colonne Antonine. Ils sont chargés de tonneaux, et traînés l'un par deux bœufs, et l'autre par deux mulets; les roues sont à rayons. Les *Pitture d'Ercolano*, tom. iii, pl. 43, en offrent un attelé de deux jumens. Les roues sont pleines et d'un seul morceau de bois. Montfaucon, au tome et à la planche cités rapporte une autre espèce de char à quatre roues ; il pense d'après Caton que c'étoit ce qu'on appeloit le *plaustrum majus*. On en voit un tiré par deux chevaux, et chargé de boucliers, de cuirasses, d'épées et de piques. Il est également tiré de la colonne Antonine.

Plectrum. Le *plectrum* servoit, en général, à frapper les cordes d'un instrument pour en tirer des sons. Dans les temps anciens, ce ne fut d'abord que la patte ou corne de quelqu'animal, et ordinairement de chèvre, suivant Pollux. Mais par la suite on en fit de matières et de formes différentes, et principalement d'ivoire. La forme générale du *plectrum* étoit celle d'un petit bâton rond aminci à une de ses extrémités, et terminé à son gros bout par un bouton ovale. Celui que tient Terpsichore sur le bas-relief du Musée Napoléon, tom. i, pl. 28, du Musée Capitolin, est ainsi figuré, cependant la forme du plectrum varia suivant celle des instrumens pour lesquels on l'employoit. Le *plectrum*, publié par Buonarroti dans ses *Osservazioni sopra Medaglioni*, p. 368, a l'air d'une feuille en fer de flèche légèrement recourbée. Celui qu'on voit dans la main de Chiron, au tom. i, pl. 8, des *Pitture d'Ercolano*, laisse appercevoir quelque différence, il est légèrement courbé. Celui dont la muse Erato touche sa lyre, tom. ii, pl. 6, des *Pitture d'Ercolano*, a une courbure encore plus prononcée. Caylus, tom. vii, pl. 82, n° 3, a fait représenter un musicien dont le *plectrum* a la forme d'un doigt. Selon quelques-uns, le *plectrum* a reçu le nom de *pecten*, parce qu'il avoit la forme et les dents d'un peigne. Le sarcophage de Tyrrania conservé à Arles, que j'ai publié dans le tom. ii, de mes *Monumens antiques inédits*, fait voir comment on fixoit le *plectrum* sur la lyre quand on n'en jouoit pas. On conserve dans le Cabinet de la Bibliothèque impériale un *plectrum* d'ivoire.

Plein, du latin *plenus*, rempli, se dit du massif intérieur d'un mur, on dit le plein d'un mur. *Plein sur joint*, signifie la manière de poser les pierres et les briques les unes sur les autres, dans la construction d'un mur, de sorte que le milieu de la longueur d'une pierre se trouve sur les bouts rapprochés de deux autres qui sont dans l'assise au-dessous.

Plein-chant. *Voyez* Plain-chant.

Plein-jeu, se dit du jeu de l'orgue, lorsqu'on a tiré tous les registres, et aussi lorsqu'on remplit toute l'harmonie; il se dit encore des instrumens d'archet, lorsqu'on en tire tout le son qu'ils peuvent donner.

Pleurs de terre; on appelle ainsi les eaux de pluie qui coulent et distillent entre les terres, et qu'on ramasse dans les endroits élevés, où l'eau est rare, par le moyen de puisards, pierrées, ruisseaux, goulettes, etc., pour les conduire dans un réservoir. Ce nom vient de ce que, par leur petite quantité, elles imitent les pleurs ou larmes.

Pli; ce mot s'emploie dans les arts par rapport aux plis que forme la peau (*V.* Peau), et par rapport aux plis des draperies. Ceux-ci sont un point essentiel et difficile de l'art du dessinateur et surtout du peintre; ils contribuent beaucoup à la grace, à la beauté et à l'harmonie de l'ensemble d'un tableau, soit qu'il représente des personnes, soit qu'il y ait des draperies dans l'intérieur des habitations, etc. Cette partie de l'art oblige l'artiste à employer un grand nombre de ruses et de subterfuges, afin de faire illusion à l'œil et de le flatter. On conçoit facilement que le dessin des formes, le coloris, et principalement le clair-obscur et les reflets, sont d'une plus ou moins grande importance. Les plis d'une draperie peuvent être tellement bizarres, confus et contraires à la nature, qu'ils ne savent qu'égarer les yeux des spectateurs, et les détourner d'objets importans. D'après cela on voit que l'adresse avec laquelle un artiste sait représenter les plis contribue beaucoup au repos et à la satisfaction des yeux du spectateur; et que des défauts, dans cette partie de l'art, peuvent détruire toute l'harmonie d'un tableau. Il faut éviter de faire des plis qui soient dirigés avec confusion, et qui par leurs saillies et leurs cavités offrent des lignes désagréables et des angles trop aigus. L'œil aime à trouver par-tout des contours ondoyans sur lesquels il puisse, pour ainsi dire, glisser avec facilité sans être arrêté par des aspérités et des parties saillantes en pointe ou en angles aigus, lorsque celles-ci ne sont pas nécessaires pour rendre fidèlement la nature. Les plis sont dans la draperie ce que les montagnes, les collines et les vallons sont dans un paysage; la pente et l'élévation dans ceux-ci plaît mieux que les aspérités et le grand nombre d'angles saillans et aigus qui se rencontrent dans un amas de pierres et de rochers, encombrés confusément. Le dessinateur doit éviter avec le même soin des plis contraires à la nature, et ne point représenter des cavités aux endroits où la draperie doit nécessairement former une élévation; ou des élévations, lorsque la draperie doit rentrer. Les maîtres de l'art établissent en général que les plis doivent convenir parfaitement à l'attitude du corps, de sorte qu'à travers le vêtement on devine plutôt qu'on ne voie distinctement la position et les inflexions des membres vêtus, afin que la draperie ne ressemble point à un linge mouillé. Il faut encore éviter le trop grand nombre de petits plis; il en est des plis comme des groupes de figures et de lumières, il faut qu'ils fassent de grandes masses, mais peu nombreuses, de sorte

qu'aucun petit pli ne soit isolé, mais qu'il soit subordonné comme partie à un groupe principal. LÉONARD DE VINCI, dans le 358e chapitre de son *Traité de la peinture*, a déjà donné cette règle essentielle relativement au clair-obscur et à l'harmonie des couleurs, que les plis qui, dans leur cavité devroient avoir des ombres très-fortes, ne doivent pas être placées dans les parties de la draperie qui reçoivent la plus forte lumière, et que dans les parties sombres on ne doit pas placer des plis tellement saillans, qu'ils recevroient une forte lumière. Cette partie de l'art demande autant de talent et de soins que toutes les autres. Raphaël est pour la peinture des plis un aussi grand modèle qu'il l'est sous le rapport du dessin et de l'expression. *Voy.* DRAPER, DRAPERIE, JET DES DRAPERIES.

En terme de construction, *pli* se dit de tout angle rentrant dans la continuité d'un mur.

Outre le chapitre de Léonard de Vinci que nous avons cité, on peut consulter un chapitre du *Cours de peinture*, par DE PILES, intitulé: *De l'ordre des plis*, à la pag. 82 de l'édition de 1766, et le seizième chapitre de ses *Remarques et éclaircissemens sur l'idée du peintre parfait*, dans le troisième tome de ses *Œuvres diverses*, pag. 403. — Des détails sur la manière dont Raphaël a étudié les plis des draperies se trouvent dans le *Trattato dell' arte della pittura* de LOMAZZO; Mil., 1585, in-4°., liv. VI, chapitre 56, pag. 454. — DUPUY DU GREZ, dans son *Traité de la peinture*, pag. 101 et suiv. — *Ch. Ant.* COYPEL dans ses *Discours prononcés à l'Académie royale de peinture et sculpture*; Par.. 1721, in-8°. à la page 115. — Le dix-huitième chapitre de la première partie, p. 211 et suiv., d'un ouvrage allemand intitulé: *Kœremon Natur und Kunst in Gemœhlden*, c'est-à-dire, la nature et l'art dans les tableaux.

PLINTHE; ce mot est dérivé du grec *plinthos*, qui signifie une brique, parce qu'on plaçoit sous les colonnes des briques carrées ou des dalles de terre cuite. Chaque corps placé debout doit avoir sa base ou son pied, et la plinthe est la partie inférieure de la base, qui souvent remplace même cette dernière, principalement dans les maisons, sur-tout lorsqu'elles ont une certaine élévation. Nos architectes désignent par le nom de plinthe non-seulement ce que les Romains appeloient *plinthus*, mais aussi ce que les Italiens appellent *zoccolo*, qu'on nomme en français *socle*.

La plinthe est regardée comme une partie essentielle sous des édifices entiers dont elle représente la base; sous les stylobates et les piédestaux, où elle représente, pour ainsi dire, la semelle; sous les piliers, sous les balustrades, auxquelles elle sert de base. C'est un défaut essentiel qu'une maison manque de plinthe, et que les murs touchent immédiatement la terre; l'édifice paroît manquer de cette manière de son extrémité inférieure. *V.* TERMINÉ.

La plinthe reçoit différens noms selon sa matière et selon sa forme. Dans la menuiserie c'est la partie plate qui termine un lambris sur le plancher inférieur. La *plinthe arrondie*, est celle dont le plan est rond. La *plinthe de figure*, est celle qui sert de base à une figure, et qui est ou carrée, ou ronde. La *plinthe ravallée*, est celle dans la face de laquelle il y a une petite table refouillée, et quelquefois ornée de postes, de guillochis, d'entrelacs. La *plinthe de mur*, est toute moulure plate, pratiquée sur un mur de face, pour marquer les planchers.

PLIQUE; sorte de ligature dans les anciennes musiques. La plique étoit un signe de retardement ou de

lenteur. Muris l'appelle *signum morositatis*. Elle se faisoit en passant d'un son à un autre, depuis le semiton jusqu'à la quinte, soit en montant, soit en descendant. Il y en avoit de quatre sortes; savoir, la *plique longue ascendante*, qui étoit une figure quadrangulaire avec un seul trait ascendant à droite, ou avec deux traits, dont celui de la droite étoit le plus grand; la *plique longue descendante* avoit deux traits descendans, dont celui de la droite étoit le plus grand; la *plique brève ascendante* avoit le trait montant de la gauche, plus long que celui de la droite; et la *plique brève descendante* avoit le trait descendant de la gauche plus long que celui de la droite.

Plisianactique (portique); c'étoit le nom qu'on donnoit anciennement au portique, qui, par la suite, fut désigné par celui de pœcile. *V.* Portique, Pœcile.

Plomb. Homère ne nous apprend presque rien du plomb. Quoique dans les siècles héroïques on sût distinguer l'étain du plomb, il paroît qu'il étoit difficile d'en déterminer exactement la différence, puisqu'Homère n'a point de terme fixe pour l'un et l'autre métal. Il nomme souvent *kassiteros* l'étain ou le plomb blanc que les Latins désignoient également par *stannum* et *plumbum*. Mais ce mot n'est pas le seul employé par ce poëte, car on lit que la cuirasse et le bouclier d'Agamemnon étoient ornés de bandes et de bossettes d'étain et de *cyanos noir*, c'est-à-dire, de plomb. (*Voyez* Cyanos.) Cela prouve au moins que le plomb et l'étain entrèrent de bonne heure dans la fabrication des armures, et sur-tout comme ornement. Homère parle aussi de l'usage de mettre des balles de plomb au bout des lignes à pêcher. On ne peut douter qu'on n'ait imaginé de bonne heure le laminage du plomb si mou, si flexible, si facile à traiter. Caylus a prouvé que les anciens Romains connoissoient ce procédé. (*Voyez* Laminage.) L'usage d'écrire sur le plomb remonte à une haute antiquité. Il étoit constamment établi du temps de Job, puisqu'il faisoit des vœux pour que ses discours fussent gravés sur le plomb ou sur le marbre. Frontin et Dion Cassius nous apprennent que le consul Hirtius assiégé dans Modène, fit tenir des avis écrits sur une lame de plomb à Decius Brutus, qui lui répondit par le même moyen. Pausanias fait mention de livres d'Hésiode écrits sur des lames de plomb. Si l'on en croit Pline, les actes publics furent consignés dans des volumes ou plutôt sur des feuilles de même matière.

Les poëtes font souvent mention des monnaies de plomb. Mais de ces plombs antiques les uns sont des fausses monnaies qui ont été recouvertes d'une feuille d'argent que le temps a détruites. (*V.* Fourrées.) Les autres sont des médailles frappées sur plomb. Ficoroni, dans ses *Piombi antichi*, a rassemblé et figuré un grand nombre de monumens de ce métal. Caylus les croit tous romains; et ainsi, selon cet antiquaire, ceux qui représentent des divinités ægyptiennes, ou sur lesquels on lit des caractères grecs, sont constamment du temps des empereurs. L'opinion de Ficoroni est que les plombs ou médailles qu'il rapporte ont eu cours dans le commerce; qu'ils ont été fabriqués pour les Saturnales; qu'on les a employés comme tessères, et qu'ils ont servi de sceaux. D'abord, ces sortes d'empreintes ne passent pas, parmi les antiquaires, pour avoir jamais eu un cours réglé; peut-être y a-t-on recouru dans quelques circonstances forcées, mais le peu de résistance naturelle du plomb, sa facilité à s'altérer, ont dû s'opposer à un emploi constant et suivi. Il est plus probable que les tessères ont pu

être de plomb, vu la facilité qu'on avoit de les multiplier par le moyen des moules.

Dans la quantité de plombs antiques recueillis par Ficoroni, on en remarque beaucoup de modernes; il en est même qui ont servi de sceaux, comme l'indiquent la forme et la construction. Caylus, tom. III, planche 77, n°s 6 et 7, a publié des plombs qu'il met de ce nombre. Celui du n° 6 fait voir deux têtes, une de chaque côté, et dont le caractère est absolument grec; il n'a jamais porté de lettres. Le n° 7 présente également deux têtes, une sur chaque face; mais ce sont deux empereurs romains couronnés de lauriers. On a peine à lire ou plutôt à trouver un sens aux lettres dont ces têtes sont accompagnées. Le trou percé dans toute l'épaisseur de ce plomb en détermine l'usage comme sceau d'un manière assez certaine. Néanmoins il se pourroit encore que plusieurs de ces plombs, et principalement ceux qui n'ont point de revers, eussent été coulés ou frappés par les monnoyeurs, pour juger eux-mêmes de leur travail, ou pour le présenter aux magistrats qui présidoient à cette opération. C'est l'opinion de Caylus.

Les statues de plomb sont fort rares, quoique cependant la médiocrité du prix et la facilité du travail doivent avoir rendu les ouvrages en plomb fort communs à Rome, où le goût des petites statues, surtout, étoit très-répandu. Mais encore une fois, le peu de consistance de ce métal, et le peu de temps qu'il faut pour l'altérer, nous a privés de beaucoup de monumens de ce métal. Le tom. IV, pl. 73, n° 3, du *Recueil d'antiquités* de Caylus, nous en offre une statuette, noblement posée.

On appelle encore Plomb un petit cylindre d'un métal quelconque, percé suivant son axe, à travers lequel on passe une ficelle ou cordelette pour le suspendre. Il sert à tous les artisans qui sont obligés de poser leurs ouvrages d'à-plomb, c'est-à-dire, perpendiculairement à l'horizon. On a ainsi nommé cet instrument, parce qu'il est plus ordinairement de plomb que de tout autre métal. Caylus, tom. III, pl. 79, numéros 3 et 4, et tom. IV, pl. 83, numéros 6 et 7, a fait graver quatre plombs de cette espèce.

Ce qu'on appelle *plomb à niveau* est un assemblage de trois règles, dont deux forment un angle droit, au sommet duquel est attachée une petite ficelle d'où pend un plomb. On voit sur une peinture antique trouvée dans un tombeau à Rome, le plomb à niveau auprès d'un architecte qui tient dans ses mains les divers instrumens de sa profession.

Le *plomb à la main*, est un terme dont se servent les graveurs en médailles, pour désigner la manière de tirer l'épreuve du coin qu'ils gravent. Pour cela ils fondent du plomb, qu'ils versent sur un morceau de papier, et sur lequel, avant qu'il ait cessé d'être liquide, ils appliquent le carré du côté de la gravure, et frappent en même temps avec la paume de la main sur le côté opposé. Lorsque le plomb fondu est près ou à-peu-près refroidi, on ôte le coin gravé, dont on a ainsi une épreuve fidèle.

Pour mieux former et soutenir les plis de la chlamys, et pour la faire retomber sans doute avec plus de grace, on plaçoit à l'angle un petit *plomb*. On le remarque à celle d'Apollon, dans la peinture d'un vase grec que j'ai publiée au tom. I, pl. 29, de mes *Monumens inédits*. Ces espèces de Glands (*Voy.* ce mot) ou d'olives de plomb, avoient quelquefois aussi la forme d'une grenade.

Plombagine; substance minérale de la nature du talc. C'est la

même qui est plus connue sous le nom de CRAYON ou de MINE DE PLOMB. *Voy.* ces mots.

PLOMBÉE, ligne à plomb. On trouve ce terme dans l'*Architecture des voûtes*, du P. DERAND.

PLOMBERIE, est, en général, l'art d'employer le plomb, de le fondre, de le couler, et de lui donner les formes convenables aux lieux où il doit être placé.

PLOMBIER; artisan qui emploie le plomb, qui le fond, le coule, le façonne et le met en œuvre, soit pour les bâtimens, soit pour les tuyaux.

PLUIE; les iconologistes la personnifient sous la figure des cinq Hyades, nymphes, filles d'Atlas. Ils les représentent tenant des amphores, d'où elles versent de l'eau. Les anciens l'ont représentée par *Jupiter pluvius*, tel qu'il est figuré sur la colonne antonine. *Voy.* mon *Diction. Mythol.*

PLUMARIUM, PLUMATILE, ou PLUMATUM OPUS; on ne sait pas bien précisément ce que c'étoit chez les anciens. Quelques-uns croient que c'étoit un ouvrage fait avec des plumes d'oiseaux; il y a plus d'apparence que c'étoit une broderie en forme de plumes d'oiseaux, ou en général une broderie, qui différoit de la tapisserie, en ce que la broderie n'est pas une étoffe tissue, mais composée de pièces rapportées, ou de fils couchés sur une étoffe ou sur une toile, de la même manière que les plumes le sont sur la peau des oiseaux. D'autres ont imaginé qu'on appeloit *plumarium* ou *plumatum opus*, toute espèce de broderie coloriée, à cause de sa ressemblance avec la variété des couleurs qu'offre le plumage de certains oiseaux. Sur un diptyque publié par BUONARROTI, dans ses *Osservazioni sopra frammenti di vetro*, le consul Basilius a une partie de sa toge ornée de cette sorte de broderie. C'est de-là au reste qu'on a donné le nom de *plumarii* aux brodeurs en tout genre.

PLUMBARE; les Latins désignoient par ce mot l'action de sceller avec du plomb, les barres ou mains de fer qui servent à joindre et unir les pierres les unes aux autres.

PLUMES; la canne, le *calamus*, ou le roseau, *arundo*, *juncus*, fut l'instrument ordinaire des écritures faites avec des liqueurs, long-temps avant qu'on se servît de plumes. Les patriarches d'Orient croyoient autrefois qu'il étoit de leur dignité de souscrire avec des plumes d'argent. Au reste, celles d'oies, de cygnes, de paons, de grues et d'autres oiseaux sont en Occident, depuis bien des siècles, presque les seuls instrumens immédiats de l'écriture qui se fait sur le parchemin ou sur le papier. Mais à quel temps en doit-on fixer l'origine? Un anonyme, publié par Adrien de Valois, laisse croire qu'on écrivoit avec des plumes dès le cinquième siècle; car, selon cet ancien auteur, Théodore, roi des Ostrogoths, se servoit d'une plume pour souscrire les quatre premières lettres de son nom. Un passage d'Isidore semble confirmer que l'usage de la plume étoit déjà très-commun au septième siècle; mais celui de la canne avoit encore lieu. Selon Browerus, on employoit la canne ou le calamus pour écrire les lettres onciales et majuscules, et la plume pour les petits caractères. L'abbé de Godwic observe assez judicieusement qu'au défaut des textes clairs des auteurs sur l'antiquité des plumes, on peut s'en tenir aux peintures des anciens manuscrits. Mabillon en cite deux, l'un de l'abbaye de Hautvilliers, du temps de Louis-le-Débonnaire; et l'autre, de l'abbaye de Saint-Amand, du dixième siècle. La première offroit les portraits des évangélistes, tenant une plume à la main: la seconde représente, avec le même instru-

ment, Baudemond, ancien écrivain de la vie de Saint Amand. Il paroît donc constant que dès le neuvième siècle, l'usage de la plume avoit fait disparoître celui de la canne ou du calamus. Il résulte toujours de ceci, que c'est une grande erreur aux artistes de représenter, comme quelques-uns l'ont fait, les muses, les poëtes, les évangélistes, etc. de l'antiquité, écrivant avec une plume, et qu'on ne doit pas mettre cet instrument dans la main de personnages antérieurs au sixième siècle.

Le dessin à la *plume* a été souvent pratiqué par les anciens peintres. Traitée avec facilité, cette manière n'est guère moins expéditive que celle de dessiner au crayon, et elle est susceptible de beaucoup d'esprit et de goût. On a un grand nombre d'études à la plume faites par le Titien. Plusieurs maîtres, après avoir fini leur dessin d'une plume libre et badine, en assuroient l'effet en l'accompagnant d'un léger lavis. Les uns ont manié la plume avec une sorte de libertinage pittoresque ; les autres l'ont assujétie à une marche régulière, lui faisant suivre le sens des chairs, celui des draperies et de la fuite perspective. Quelques-uns ont dessiné avec une plume fine et légère ; d'autres se sont servi d'une grosse plume conduite avec feu, et, en apparence, sans aucun art, prodiguant l'encre par taches, l'étendant même quelquefois avec le doigt ; et cependant ils ont produit, dans cette manière brutale, des ouvrages justement admirés. On a eu la patience de faire à la plume des dessins qui imitent le burin le plus pur. La plume est aujourd'hui généralement abandonnée par les peintres ; on doit se plaindre de leur mépris pour un instrument qui, dirigé par des doigts habiles, produiroit des ouvrages pleins de charmes. Ils ne l'emploient plus guère qu'à faire le trait de leurs dessins au lavis : le lavis peint mieux que la plume, mais il ne comporte pas tant d'esprit, et rend moins bien le caractère des différens objets. A l'aide de la plume maniée avec art, on peut indiquer la mollesse des chairs, le tissu des étoffes soyeuses, l'épaisseur velue des étoffes grossières, la dureté des métaux, le brut des terrasses, la rugosité des écorces, la forme et la légèreté des feuilles, le calme brillant ou l'agitation des eaux. Les couches plates du lavis ne font rien de tout cela ; elles ne peuvent produire que des tons variés. Pour apprendre à bien manier la plume, les estampes des Caraches sont d'excellens modèles. Quant à leurs dessins à la plume, et à ceux du Titien, ils sont touchés avec tant d'esprit et de goût, qu'il faut être bien avancé pour en profiter. On emploie plusieurs sortes d'encres pour dessiner à la plume ; la noire, la verte, la bleue, la rouge ; mais l'encre de la Chine est celle dont on fait le plus d'usage.

Plumes. Les plumes d'oiseaux ont été données pour ornement aux divinités. Dans les *Monumenti inediti*, pl. 74, Winckelmann a publié une Isis couronnée de plumes d'autruche. Caylus, tom. iv, pl. 11, a fait graver des figures de prêtres ægyptiens, dont la coiffure est accompagnée de plumes. On a regardé les plumes placées sur la tête, comme un attribut des Muses. (*Voy.* mon *Dictionn. Mytholog.* au mot Muses.) Cette espèce d'ornement n'est point étranger aux Muses ; on le remarque posé de même, à une belle statue gravée au tom. iii, pl. 39, du *Museum Capitolinum*. Il est d'un usage très-ancien d'embellir les casques de plumes d'oiseau. Cependant je ferai observer que, sur aucun monument, les héros de la guerre de

Troie, ne portent de plumes; ce sont toujours des queues de cheval. Montfaucon, dans son *Antiq. Expliq. Supplém.* t. IV, pl. 27, a publié un disque d'argent déterré près de Genève, où Valentinien paroît au milieu de ses soldats, qui tous ont des casques ornés de plumes. Du Cange s'autorise de plusieurs auteurs pour prouver que les courriers publics ou de l'Etat avoient des plumes attachées à la tête, en signe de la vitesse et de la célérité de leur course.

Pluteus. Vitruve appelle ainsi une espèce de défense, d'appui, de balustrade, qu'on plaçoit devant les portiques des édifices, et qui traversoit les entrecolonnemens. On en trouve un modèle dans les *Pitture d'Ercolano*, tom. I, pl. 41. Les *plutei* se faisoient de marbre ou de bois. Juvénal nous apprend que *pluteus* signifioit aussi une tablette sur laquelle on plaçoit les livres ou les bustes des grands hommes.

Pluvial. C'étoit autrefois une espèce de manteau dont se couvroient les évêques et les prêtres pour se garantir de la pluie, dans leurs visites pastorales, soit à la ville, soit dans les campagnes. Les auteurs n'en indiquent point la forme. Aujourd'hui, c'est une grande chappe que portent les célébrans et les chantres à certains offices et pour certaines fonctions.

Pnix; on appeloit ainsi à Athènes le lieu où les citoyens s'assembloient pour choisir leurs magistrats. Il étoit situé près de l'Acropole sur la pente d'une colline, presqu'en face de l'Aréopage. Sa disposition étoit fort simple; le devant consistoit en un mur qui formoit la courbe d'un ovale, et du côté opposé le pnix étoit taillé dans le roc, de sorte que les trois côtés ou murs naturels se touchoient sous des angles obtus. Dans les plus anciens temps, le pnix étoit sans ornemens; par la suite on le décoroit de statues, et on s'en servoit comme d'un Odéon, *Voy.* ce mot, tom. II, pag. 648, 649.

Poche; instrument de musique qui ne diffère du violon que par sa forme. Le violon est applati, le corps en est large et arrondi par le bout et du côté du manche, au lieu que la poche est longue et arrondie dans sa longueur, comme un cylindre qui diminue insensiblement du côté du manche. On ne fait point usage de la poche dans les concerts, mais elle sert aux maîtres de danse, qui la portent dans leurs poches lorsqu'ils vont donner leçon. C'est cet usage qui a fait donner le nom de poche à cet instrument. La poche forme l'octave du violon, et elle a la même tablature. Elle a quatre cordes montées comme le violon, et se joue avec l'archet.

Poches; les anciens écrivains ne font jamais mention de poches; la ceinture leur en tenoit lieu, de même qu'aux Orientaux modernes. Aux mots Clefs et Mouchoir (*V.* ces mots), on a fait voir que ces deux objets n'auroient pas obligé les femmes, chez les anciens, d'avoir des poches. Des bandelettes serrées autour de la poitrine, et quelquefois la ceinture, leur servoient à y conserver toutes les choses précieuses et secrètes. On n'ignore pas que les ceintures tenoient quelquefois lieu de bourses, chez les anciens; les filous avoient alors une adresse particulière pour voler les ceintures dans la foule; c'est pour cela qu'on les appeloit *coupeurs de ceintures*, comme nous les appelons *coupeurs de bourses*. Il n'est cependant pas probable que cet usage des ceintures, c'est-à-dire, celui d'y mettre l'argent, ait été fréquent parmi les femmes de l'antiquité. Elles n'étoient pas chargées de la bourse ni d'acheter les objets nécessaires aux besoins du ménage,

cela étoit au contraire du ressort du maître de la maison, et des esclaves particulièrement chargés de cet emploi. Il arrivoit beaucoup plus souvent que les dames vouloient cacher dans leurs habits le cadeau d'un amant, ou une tablette, etc. C'est pour cela qu'elles se servoient d'une large bandelette attachée autour de la poitrine, et qui étoit un article indispensable de la toilette d'une femme. Des lettres amoureuses y trouvoient aussi quelquefois leur place. « Que je suis à plaindre ! s'écrie une amante dans une comédie de Turpilius, intitulée *Philopater*, que ferai-je ? malheureuse ! j'ai perdu en route la lettre que j'avois cachée entre la tunique et la bandelette ». Ovide, dans son *Art d'aimer*, apprend aussi à ses écolières la manière de faire passer un billet malgré la plus rigoureuse inspection. « Eussiez-vous, dit-il, autant de surveillans qu'Argus avoit d'yeux, vous les mettrez en défaut, si vous en avez la ferme volonté. Empêchera-t-on que votre confidente n'emporte les tablettes écrites de votre main, sous la large bandelette qui resserre son sein ? Empêchera-t-on qu'elle ne plie votre épître amoureuse pour la cacher autour de sa jambe, ou enfin dans les liens de sa chaussure ? »

Dans le moyen âge, l'usage des ESCARCELLES (*V.* ce mot) dispensoit de la nécessité d'avoir des poches dans les vêtemens, ainsi que c'est encore l'usage parmi les hommes dans l'habillement actuel. Depuis quelques années les femmes ont proscrit l'usage des poches, et ne pouvant point se passer de mouchoir, de clefs, de bourses, comme les femmes des Grecs et des Romains, dont elles ont imité le costume, elles ont eu recours à une imitation des escarcelles du moyen âge, auxquelles on a donné des formes variées et différens noms, tels que *ridicules*, *sacs*, *nécessaires*, *indispensables*, etc.

POCHIS, se dit, dans la gravure, des tailles crevassées et confondues qui forment des trous noirs.

PODIUM ; ce mot signifie, en général, un piédestal continu ; on désignoit en particulier, par ce mot, une saillie du mur qui entouroit l'arêne de l'amphithéâtre, et qui formoit une espèce de galerie ou d'allée, parce que cette place s'élevant depuis l'orchestre, ressembloit à un piédestal continu à cause de la plinthe et de l'espèce de corniche dont ce mur étoit orné du côté de l'orchestre. Dans l'amphithéâtre et dans le cirque, on donnoit le nom de *podium* à cette place, qui avoit assez de largeur pour contenir plusieurs rangées de chaises placées l'une derrière l'autre. C'étoit-là qu'étoient placés les premiers sénateurs et les principaux magistrats, assis dans leurs chaises curules ; c'étoit-là aussi que se trouvoit le *suggestus* de l'empereur, la place des vestales, des prêtres, des édiles, etc. Il y avoit devant cet endroit des barreaux de bois, ou bien une grille de fer et des cylindres mobiles sur leur axe, pour garantir les spectateurs des insultes des bêtes qu'on faisoit entrer dans l'arêne. Pour prévenir encore plus sûrement les accidens qu'auroient pu causer les éléphans, Cæsar fit, selon le témoignage de Pline, creuser un canal appelé *euripus*, qu'on remplissoit d'eau, et qui séparoit le podium de l'arêne. *Voy.* EURIPE.

Dans le moyen âge on a employé le mot *podium* pour signifier un lieu qui est sur le haut d'une montagne, particulièrement lorsque cette montagne est tellement escarpée d'un des côtés voisins du lieu en question, qu'on ne puisse point y monter, à-peu-près comme ce qu'on appelle, sur le bord de la mer, une *falaise*. Plusieurs villes,

bourgs et villages de France, entr'autres du côté de la Provence et du Languedoc, où la langue latine a subsisté plus long-temps, en ont emprunté le nom. C'est de ce mot *podium* que plusieurs auteurs dérivent celui de *Puy*, qui veut dire la même chose; comme le Puy-en-Velay, *Podium*; Puy-Sainte-Marie, *Podium Sanctæ Mariæ*; Puy-Laurent, *Podium Laurentii*, etc.

Pœcile; on désignoit, par ce mot, un des portiques de la ville d'Athènes; anciennement il avoit été appelé le portique *pisianactique*; il reçut celui de *pœcile* depuis que Polygnote et Mycon l'eurent embelli de peintures. Celle qui étoit la plus apparente représentoit les Athéniens en ordre de bataille près d'Œnea, et prêts à attaquer les Lacédémoniens; une autre offroit les Athéniens conduits par Thésée, et combattant contre les Amazones; dans une autre, on voyoit les Grecs qui venoient de prendre Troie, et les chefs des Grecs se réunissant pour tenir conseil sur le viol commis par Ajax sur Cassandre; mais on y voyoit Ajax parmi les chefs des Grecs, et Cassandre parmi les Troyennes captives, etc. (*V. suprà*, t. III, p. 156.) On y avoit aussi suspendu les boucliers que les Athéniens avoient pris à ceux de Scio et à leurs auxiliaires, ainsi que ceux pris sur les Spartiates. A Sparte, il y avoit aussi un pœcile orné de beaucoup de peintures. (*V.* Lesché.) Il y avoit encore dans le bois sacré d'Altis, à Olympie, un autre portique semblable au pœcile d'Athènes, et qui portoit aussi ce nom, parce qu'il étoit également embelli de peintures.

Poele; les Romains connoissoient deux sortes de poëles pour échauffer leurs chambres et les autres appartemens de leurs maisons. Les premiers étoient des fourneaux bâtis sous terre (*V.* Hypocaustum), en long, dans le gros mur, et ayant de petits tuyaux à chaque étage, qui répondoient dans les chambres; on les nommoit *fornaces*, *vaporaria*.

Poésie. Raphaël fut un poète sublime quand, ayant donné à l'archange Michel une figure vraiment angélique, il le représenta étouffant le démon sans le toucher. Il fut encore un poète noble et tranquille dans son école d'Athènes, mais il fut impétueux dans le groupe du plan inférieur de sa transfiguration. Le Dominiquin fut poète quand il eut assez d'imagination pour voir, et assez de talent pour exprimer la communion de saint Jérôme mourant. Poussin le fut quand il peignit la dernière horreur du déluge universel, et Le Brun, quand il représenta la belle douleur de la Madeleine. Un peintre est poète quand il crée, mais il ne l'est pas moins s'il exprime bien un sujet dont l'invention même ne lui appartient pas. Phidias se montra poète lorsque, dans son enthousiasme, il fit son Jupiter olympien d'après Homère. Le testament d'Eudamidas offre une belle scène de poésie dramatique; mais Le Poussin n'en est pas moins un grand poète, quoique l'invention de cette scène soit de Plutarque. Il faut faire une différence entre la poésie mythologique ou allégorique, et la poésie pittoresque. La peinture historique peut emprunter des richesses à la poésie mythologique, mais cette richesse perdra sa valeur si le fond du sujet n'est pas exprimé suivant la poésie de l'art. Le Corrège, dans son tableau d'Io, a joint à son sujet un accessoire de poésie allégorique, en exprimant, dans un coin du tableau, l'ardeur des deux amans par un cerf haletant qui se désaltère dans une fontaine. Cette idée est ingénieuse et poétique; mais que devenoit cet accessoire, si le sujet principal avoit été médiocrement traité? On ne con-

testera pas à Rubens la qualité de grand poète; il a fait un bien plus grand usage de la poésie mythologique que Raphaël, et cependant il est bien moins poète. Les peintres à grandes machines sont les moins poètes de tous; ceux-là seuls doivent plutôt l'être, qui traitent un sujet avec le moins de figures possible. La poésie dont on a parlé jusqu'ici, est celle qu'on pourroit appeler d'expression, parce qu'elle consiste uniquement à bien exprimer le sujet. La peinture a aussi sa poésie de style, qui se trouve dans un emploi élégant et pur du langage de l'art. Ce langage est formé par la couleur et l'effet, que l'on peut comparer aux sons de la poésie écrite, et par la disposition, qui répond à l'arrangement des mots et des phrases. L'artiste qui posséderoit la poésie d'expression, et à qui il manqueroit la poésie de style de son art, ressembleroit à un poète qui sauroit mal sa langue.

Poésie; elle est quelquefois désignée par le Génie d'Apollon et les Muses. (*Voyez* mon *Dictionnaire de Mythologie*, à ces mots.) La Poésie peinte au Vatican, par Raphaël, est portée sur les nues, et paroît assise sur un siége de marbre blanc, dont les bras sculptés représentent deux masques scéniques ou de théâtre; elle a des ailes au dos, et une couronne de laurier sur la tête. Son habillement est modeste, et un grand manteau azuré descend jusqu'à ses pieds; d'une main elle tient une lyre, et de l'autre plusieurs poëmes héroïques. Son attitude entière caractérise l'enthousiasme; les deux petits génies qui l'accompagnent portent une inscription latine, signifiant : *C'est le dieu qui l'inspire.* Parmi les pierres gravées publiées par Mariette, il s'en trouve une qui offre l'image allégorique de la Poésie. Un génie est assis sur un griffon, la main droite appuyée sur une lyre, que soutient un trépied placé sur un dé. Le dé peut figurer la justesse des pensées, le trépied, l'enthousiasme, et la lyre, l'harmonie, les trois qualités essentielles à la poésie. Des iconologistes modernes l'ont peinte sous la figure d'une jeune nymphe couronnée de laurier, une lyre en main, l'air inspiré, le visage animé, les yeux levés vers le ciel, ayant près d'elle le buste d'Homère.

Poids; on trouve dans différens cabinets, et plusieurs antiquaires ont publié des poids anciens de toute espèce. Parmi le petit nombre de ceux que Caylus a recueillis, on en voit un, tome VI, pl. 39, numéros 4-5, qui mérite quelqu'attention; il est de l'ancienne ville de Cyzique: on lit en effet *Kyzi* sur un des côtés, comme on le lit sur les médailles de cette ville, et de l'autre *dis*, ce qui signifie *bis*, et nous apprend que ce petit poids de bronze étoit double. Ces deux mots sont travaillés en relief, et placés aux deux côtés d'un poisson, qui occupe le milieu de cette plaque carrée, et qui servoit à prendre ce poids avec plus de facilité. Ce symbole prouve que la pêche étoit un objet important pour la ville de Cyzique. La planche 89 du même volume offre la tête d'un jeune enfant qui, à en juger par la bélière placée vers le haut, a dû servir de poids à une balance que nous connoissons sous le nom de *romaine*; il y en a plusieurs de cette forme. On en trouve, dans Montfaucon, quelques-unes qui portent des têtes d'empereurs. Mais le plus singulier peut-être, est celui rapporté par Caylus, t. II, pl. 49, n° 1, et qui est dans le Cabinet de la Bibliothèque impériale. Ce poids de plomb, trouvé dans l'île de Chio, présente un sphinx assis ou posé sur le vase nommé *amphora*, et derrière lequel est la marque de deux mines, en caractère de relief. Le sphinx, tel qu'on le voit sur ce monument,

se trouve rarement sur les médailles de Chio. Lorsque cet animal fantastique s'y rencontre, il est toujours groupé avec un vase de pareille forme. On ignore la raison d'un tel assemblage. Au reste, les poids des anciens étoient comme ceux des modernes, de cuivre, de fer ou de plomb. Cependant il y en avoit aussi d'autre matière ; et des quatre de marbre noir que Caylus dit avoir possédés, il en a publié un, tom. IV, pl. 66, n° 2, qui porte l'empreinte de l'autorité du préfet ou gouverneur de Rome. On ne remarque d'ailleurs sur ces poids aucune marque qui désigne leur valeur, ni le degré d'une diminution, qui n'avoit d'objet que la commodité du vendeur ou de l'acheteur. Les étalons des poids et des mesures se conservoient dans les temples.

Point ; lorsque le compositeur veut augmenter la valeur d'une note, il place un point à côté de sa tête. Ordinairement ce point indique la moitié de la valeur de la note qu'il accompagne. Ainsi, après la ronde, le point vaut une blanche; après la blanche, une noire; après la noire, une croche, etc. Il y a cependant des cas où le point augmente encore davantage la valeur de la note qu'il accompagne.

Dans nos vieilles musiques, il y avoit six sortes de points, savoir ; le point de perfection, le point d'imperfection, le point d'accroissement, le point de division, le point de translation et le point d'altération. Mais comme les anciennes divisions du temps en parfait et imparfait, sur lesquelles étoient fondées ces différentes dénominations et ces distinctions, ne sont plus d'usage dans la musique, il en est résulté que toutes ces significations du point, qui du reste sont fort embrouillées, se sont abolies depuis long-temps. Dans la musique italienne, toutes les croches sont égales, à moins qu'elles ne soient marquées *pointées ;* mais dans la musique française, on ne fait les croches exactement égales, que dans la mesure à quatre temps ; dans toutes les autres on les pointe toujours un peu, à moins qu'il ne soit écrit : *croches égales*.

Point d'arrêt. *V.* Arrêt.

Point de vue, Point d'aspect ; c'est le lieu d'où on voit un édifice, un paysage ou quelqu'autre scène avec le plus d'avantage; une ville, un jardin, un paysage, se présentent tout autrement, lorsqu'on les voit du haut d'une élévation située à peu de distance, que lorsqu'on en est plus éloigné ou moins élevé. Le point de vue change donc l'apparence des objets. Un point de vue avantageux est très-important pour les tableaux et les dessins. Le plus beau paysage perdroit tous ses charmes, si on le dessinoit d'un point de vue défavorable. Outre la précaution générale de se placer dans le point de vue le plus favorable, ce qui dépend du goût du peintre, il y a encore des règles particulières d'après lesquelles l'artiste détermine le point de vue duquel il faut regarder son ouvrage. C'est d'après ce point que se règle tout ce qui tient à la perspective d'un tableau ; et l'ouvrage du peintre, quoique toutes les règles de la perspective y soient observées, peut devenir mauvais, suivant qu'il a bien ou mal choisi son point de vue. Il n'est guère possible de parler de ce sujet avec la clarté nécessaire, sans le secours des gravures; c'est pourquoi nous renvoyons, pour les détails, aux ouvrages sur la Perspective. *V.* ce mot.

Le point de vue d'un dessin, en perspective, ne doit être placé plus près du tableau que de la moitié de sa largeur. Le plus souvent même il faut le placer à une plus grande distance, afin que les objets placés aux deux extrémités ne soient pas

trop défigurés. Lorsqu'on prend le point de vue à une distance trop grande du tableau, la diminution des objets qui s'éloignent des premiers plans n'est plus assez sensible, et le tableau deviendroit trop plat. Quant à la hauteur du point de vue, c'est une règle assez générale qu'elle soit moindre que sa distance du tableau. Quant à la direction du point de vue, on observera qu'elle est la plus favorable lorsqu'elle se trouve dans la ligne perpendiculaire qui passe par le milieu de la longueur du tableau. La scène d'un théâtre, et tout ce qui s'y passe, se présentent de la manière la plus favorable lorsqu'on est absolument en face du milieu de la scène. C'est pour cette raison que, dans la plupart des tableaux, le point de vue est au milieu, et cela est essentiel dans tous ceux où les objets principaux se trouvent au milieu du tableau. Il y a cependant aussi des cas où ce point est plus rapproché de l'une ou de l'autre extrémité du tableau. Un tableau ne se présente dans toute sa perfection, que lorsque l'œil de celui qui le regarde est au point de vue sur lequel est basée la perspective de l'ouvrage. Pour bien juger d'un tableau, les connoisseurs ont toujours soin de le regarder, autant qu'il est possible, du véritable point de vue. Malheureusement cela ne peut pas toujours se faire dans les galeries.

Point d'orgue ou Point de repos, qu'on appelle aussi Couronne, est une espèce de C renversé ainsi, ◠, et ayant un point dans le milieu. Lorsque ce signe se trouve à-la-fois dans toutes les parties sur la note correspondante, c'est le signe d'un repos général; on doit y suspendre la mesure, et souvent même on peut finir par cette note. Ordinairement la partie principale y fait, à sa volonté, quelque passage que les Italiens appellent *cadenza*, pendant que toutes les autres prolongent et soutiennent le son qui leur est marqué, ou même s'arrêtent tout-à-fait. Mais si le signe appelé *couronne* est sur la note finale d'une seule partie, alors on l'appelle *point d'orgue*, et il marque qu'il faut continuer le ton de cette note jusqu'à ce que les autres parties arrivent à leur conclusion naturelle. — On s'en sert aussi dans les Canons (*Voyez* ce mot) pour marquer l'endroit où toutes les parties peuvent s'arrêter, quand on veut finir. — C'est relativement à cette espèce de point, qu'on appelle généralement *points d'orgue* ces sortes de chants mesurés ou non mesurés, écrits ou non écrits, et toutes ces successions harmoniques qu'on fait passer sur une note de basse toujours prolongée. (*Voyez* Cadenza.) — Quand ce même point, surmonté d'une couronne, s'écrit sur la dernière note d'un air ou d'un morceau de musique, il s'appelle alors Point final. — Enfin, il y a encore une autre espèce de points, appelés Points détachés, lesquels se placent immédiatement au-dessus ou au-dessous de la tête des notes; on en met presque toujours plusieurs de suite, et cela avertit que les notes ainsi ponctuées, doivent être marquées par des coups de langue ou d'archet égaux, secs et détachés.

Point d'orgue *à la savoyarde*. Voy. Agrémens *du chant*.

Pointal; on appelle ainsi toute pièce de bois posée debout, pour étayer ou soutenir une poutre ou quelqu'autre partie d'un bâtiment.

On nomme encore *pointal*, particulièrement une pièce de bois posée debout sur des verreins, pour relever quelque ferme de charpente, ou une travée de plancher.

Pointe; instrument dont on se sert pour graver à l'eau-forte. On

se sert aussi du mot pointe pour exprimer la manière d'un graveur à l'eau-forte : ainsi l'on dit que CALLOT avoit une pointe ferme et spirituelle ; LA BELLE, une pointe fine et badine ; REMBRANDT et LE BENEDETTE, une pointe savante et pittoresque. Pour exprimer le défaut d'un graveur à l'eau-forte, dont le travail n'a rien de moelleux et semble égratigné, on dit qu'il a une pointe maigre. C'est de même à la pointe qu'on rapporte la timidité mal-adroite de la main qui la tient, et l'on dit qu'une planche est gravée d'une pointe timide. L'emploi le plus ordinaire que l'on fait de la pointe, en gravure, est sur un vernis dont le cuivre est couvert ; elle enlève alors le vernis, et sillonne peu profondément le cuivre ; mais on l'emploie quelquefois sur le cuivre nud, et alors on la nomme pointe sèche. On la réserve pour les travaux tendres, qui doivent avoir un ton doux et argentin. Elle doit, pour cet usage, être bien tranchante.

POINTE DE DIAMANT ; il paroît que les graveurs en pierres fines chez les anciens commençoient par creuser les rudimens de leurs figures avec la pointe de diamant, et que c'étoit aussi avec elle qu'ils y mettoient la dernière main. Pline parle ouvertement de la pointe de diamant, quand il dit que sa dureté est si grande, que ses fragmens, qu'il appelle *crusta* ou *fragmenta*, servent à graver les autres pierres. Il n'étoit pas aisé de se procurer de semblables fragmens qui fussent propres au travail de la gravure, à cause de la rareté, de la cherté du diamant et de la difficulté de rencontrer des éclats d'une finesse convenable. Pour y parvenir, on laissoit quelque temps le diamant dans du sang de bouc récent et chauffé, parce qu'on croyoit cette opération préliminaire utile au succès de la seconde. Les anciens avoient comme nous l'usage du touret ; mais CHRIST pense qu'ils s'en sont servi plus rarement, et qu'ils ont employé plus souvent la pointe du diamant. Il convient cependant que dans les pierres ægyptiennes tout est dû au touret. KLOTZ a voulu combattre cette opinion ; il est vrai qu'il l'avoit dénaturée en faisant dire à Christ que les anciens ne s'étoient jamais servi que de la pointe du diamant. LESSING a défendu avec raison, et par conséquent avec avantage, l'opinion de Christ. Cette opinion est encore établie sur les observations de NATTER, celui-ci indique, dans plusieurs pierres, des parties qui n'ont pu être faites qu'avec la pointe du diamant. Dans son examen de deux pierres qui représentent Othryades, il pense que l'une n'a pu être gravée qu'avec le touret, et l'autre, en grande partie, qu'avec la pointe du diamant, et que c'étoit la manière la plus ordinaire de graver de l'artiste qui en est l'auteur. Malgré sa dureté, le diamant se laisse briser dans un mortier, et quand l'opération réussit, il se rompt en particules si petites, qu'on peut à peine les distinguer. Ces petites particules, quand l'opération avoit réussi, ce qui est exprimé très-clairement par ces mots de Pline : *cum feliciter rumpere contigit*, étoient recherchées avec soin par les graveurs, pour leur travail. Ils les sertissoient dans des outils de fer, et aucune gemme n'étoit assez dure pour leur résister. Cette description de Pline conviendroit parfaitement à l'emploi que l'on fait aujourd'hui du diamant, et à l'outil décrit et figuré par Mariette. C'est donc à tort, ainsi que Lessing l'a très-bien prouvé, qu'on a pensé qu'il étoit question dans ce passage de la poudre, et non de la pointe du diamant.

POINTER ; c'est, au moyen du point, rendre alternativement longues et brèves des suites de notes

naturellement égales. *Voy.* Point.

Pointillé. Le graveur a deux moyens d'exécuter son ouvrage, et d'y produire le dessin et le clair-obscur; il le fait ou par des tailles ou par des points. Quelquefois il ne fait usage que de l'un ou de l'autre de ces moyens; mais le plus souvent il les emploie conjointement. Lorsque le dessin doit être vif et fier, lorsque les lumières et les ombres doivent être fortes, il emploie les tailles; il travaille, au contraire, au pointillé, c'est-à-dire, avec des points, les parties qui doivent être délicates, moelleuses, et où les ombres doivent être extrêmement légères. Voilà pourquoi beaucoup de graveurs travaillent au pointillé le visage, et en général le nud, sur-tout lorsqu'il n'offre que des ombres très-foibles; et ils emploient les tailles et les hachures pour faire le reste. Le pointillé est, dans la gravure, à-peu-près ce qu'est la miniature en peinture. Les grands graveurs n'approuvent pas la méthode de travailler entièrement au pointillé une partie principale, ils n'emploient les points que comme moyen subsidiaire, pour renforcer les ombres dans certains endroits, et ils mettent leur soin principal à bien exécuter les tailles et les hachures. On a cependant des gravures où non-seulement le nud, mais toutes les parties sont exécutées au pointillé. Elles ont beaucoup de délicatesse et de moelleux, sans être cependant dépourvues de force et de vigueur. On a plusieurs ouvrages en ce genre exécutés par le graveur français *J.* Morin. Bartolozzi est celui qui a donné les premiers ouvrages en ce genre qui soient d'une grande beauté. Parmi les autres artistes qui se sont distingués dans la gravure au pointillé, on peut citer : *Jon.* Spilsbury, *W. W.* Ryland, *Rob.* Menageot, *G. F.* Schmidt, *Just.* Preisler, *Dan.* Berger, *C.* Feller, *P. W.* Tonkins, etc.

Les points que l'on met à l'eau-forte pour faire les demi-teintes des chairs, peuvent s'employer de différentes manières, qui toutes produisent un effet assez heureux quand ils sont empâtés avec goût. On en fait de ronds et de longs; il est de même des peintres en miniature qui emploient également des points longs et des points ronds. Dans les chairs d'homme, on met des points longs au bout ou entre les tailles, ou des ronds, qu'on alonge ensuite au burin, ou bien on se contente, quand on retouche, de les entremêler avec des points longs. Dans les chairs de femme, on n'en met à l'eau-forte que de ronds, les longs feroient un travail trop brut; mais afin qu'ils ne soient pas parfaitement ronds, ce qui feroit une régularité froide et sans goût, on tient la pointe un peu couchée en les piquant. Si on grave de grandes figures, on se sert d'une grosse pointe, qui rend les points plus nourris. Les points ronds doivent être mis dès l'eau-forte, cela leur donne un certain brut pittoresque qui, mêlé avec la propreté des points longs que l'on ajoute au burin, fait un meilleur effet que ne feroient ces mêmes points ronds mis simplement à la pointe sèche. C'est pourquoi, dans les belles têtes gravées purement au burin, on n'en voit que de longs, les ronds n'étant beaux que quand ils sont préparés à l'eau-forte. On ne doit point approcher les points à l'eau-forte trop près de la lumière, mais on laisse de la place pour en mettre au burin ou à la pointe sèche, de plus tendres, qui conduisent insensiblement jusqu'au blanc. On met aussi quelquefois des points longs, ou plutôt des petits bouts de tailles extrêmement courts dans les draperies, lorsqu'on veut représenter des étoffes très-grossières; et pour leur donner ce brut pittoresque qui

les distingue des autres ouvrages plus unis, on tremblote un peu la main en conduisant sa taille, ce qui lui donne un grignotis qui fait fort bien; mais il faut que cela se fasse sans affectation.

Pointiller; c'est, dans la miniature et dans la gravure, faire des petits points avec l'outil appelé pointe, ou avec le pinceau, pour fondre les teintes des carnations. *Voy*. Pointillé.

Points; on appelle ainsi des petites touches qui sont employées dans la miniature et dans la gravure. (*V*. Pointillé.) On se sert aussi de points dans les plans, pour marquer les alignemens, les objets qui ne sont pas dans le même niveau, comme les corniches d'appartemens.

Poirier, *Pyrus*. Pausanias, en parlant du temple de Junon à Mycène, dit qu'on voit sur une colonne la statue du poirier sauvage, et que c'est la plus ancienne de cette déesse qui existe dans la Grèce.

Le poirier est principalement employé aujourd'hui pour la gravure des planches à imprimer les papiers peints, et la gravure en bois.

Poissons; les poissons furent l'objet d'un culte superstitieux chez les Ægyptiens, chez les Syriens et dans plusieurs villes de Lydie. En beaucoup d'endroits de l'Ægypte, les uns plaçoient sur leurs autels des anguilles, d'autres des tortues, ceux-ci des brochets, ceux-là des monstres marins, auxquels on rendoit des honneurs divins. Mais ce qu'on appeloit le poisson sacré prit différens noms : tels que ceux de phagre, d'oxyrinque (*Voy*. Oxyrinchus), de lépidote (*V*. ce mot) et d'oannès. Le t. II, part. 2, pl. 140, n° 10 de l'*Antiquité expliq.*, offre un prêtre ægyptien embrassant un autel qui lui vient jusqu'à la ceinture : de cet autel sortent des cordes où, entr'autres objets symboliques, sont attachés deux poissons. Caylus, tom. V, pl. 12, numéros 4 et 5, a fait graver un petit poisson ayant sur le dos, au-dessus de l'arrête, une bélière, qui laisse croire qu'il a servi d'amulette; il porte la coiffure bicorne qu'on voit ordinairement sur la tête d'Isis. Le même auteur, tom. VI, pl. 94, numéros 1 et 2, en a publié un autre, dont la forme et les détails qu'il en donne prouvent que c'étoit une cassolette. J'ai déjà eu occasion de parler de l'emploi allégorique du poisson chez les chrétiens, au mot Ichthys. Les poissons, sur les médailles, désignent les villes maritimes. Les thons ou pélamides sont le symbole de Byzance, parce qu'on y en pêchoit une grande quantité. Le dauphin portant le héros Taras, est le symbole de Tarente. Deux poissons sont celui de Cyzique (*Voy*. Poids) et des Léontins. Sur les médailles d'Abyde il y a un poisson avec une ancre, etc. Plutarque dit que chez les Ægyptiens le poisson étoit l'image de la Haine.

Poitrail, est une pièce de bois posée sur des piédroits ou jambes étrières, et destinée à porter un mur de face ou un pan de bois.

Poitrine; selon le besoin, les artistes grecs changeoient les rapports que, suivant la proportion adoptée, les parties isolées avoient entr'elles. Ainsi, la poitrine qui, depuis la fossette du cou jusqu'au bas du sternum, ne devroit avoir que la hauteur d'une tête, est souvent plus longue d'un pouce et davantage même, afin de lui donner plus de largeur et de convexité. La beauté de la poitrine des figures d'homme consiste donc, selon Winckelmann, dans le beau dégagement de son élévation. On en voit souvent de pareilles dans les statues des dieux, et sur-tout dans celles de Mars et de Neptune. Homère en donne une semblable au roi des rois Agamemnon.

Polastre, est un vaisseau de cuivre de deux ou trois pieds de long, et de quatre à cinq pouces de diamètre, ayant la forme d'un demi-cylindre creux, coupé par un plan passant par son axe, que les plombiers remplissent de braise ardente, et qu'ils font entrer dans les gros tuyaux de plomb qu'il faut chauffer par-dedans pour les souder.

Poli. *Voyez* Poliment et Polir.

Polia; parmi les belles pierres employées chez les anciens à la construction des édifices, celle connue sous le nom de *polia* tenoit le premier rang. Elle s'appelle aussi *amiantus* et *corsoïdes*. Dioscoride prétend qu'on la tiroit de l'île de Chypre.

Poliment, se dit, dans la peinture en émail, des ouvrages qui, mis au feu, y acquièrent un beau lustre. On dit qu'ils ont pris un beau poliment.

C'est encore le *poliment* qui donne le lustre et l'éclat au marbre, aux pierres précieuses ou à toute autre matière. Il se dit aussi du lustre même et de l'éclat qu'une chose a reçu de l'ouvrier qui l'a polie. *Voy.* Polir, Vernir et Circumlinitio.

Polir; en général, c'est ôter les inégalites, applanir la surface et lui donner de l'éclat. On polit le marbre, l'acier, le fer, l'argent, l'or, le diamant, etc. (*V.* Glyptique, tom. 1, pag. 699.) L'usage de polir les figures de marbre paroît avoir été général. La poussière et l'eau glissant sur le marbre lorsqu'il est poli, il se dégrade moins que lorsqu'il est mat, et il conserve aussi plus long-temps un ton agréable. Cette manière de le travailler convenoit par conséquent à des ouvrages faits la plupart pour être placés au grand air. Les figures de Monte-Cavallo, celles du Nil et du Tibre, et d'autres figures colossales, paroissent avoir été polies aussi bien que l'Apollon et la Vénus de Médicis. On le reconnoît sur les parties qui ont été à l'abri des injures de l'air, derrière les oreilles, sous les cheveux, sous la barbe. Si l'usage de polir le marbre ne fut pas une cause directe de la perfection où s'élevèrent les Grecs, il fut un motif pour les engager à y atteindre. Le poli réfléchissant beaucoup de lumière, donne au marbre un caractère de dureté opposé à la nature de la peau. Les ondulations sont plus sensibles, les défauts par conséquent plus apparens. Le poli est aux statues ce que le vernis est aux tableaux, il en fait ressortir les couleurs. Le poli ne produit un bon effet que lorsque la figure est véritablement belle. On ne polit avec succès que lorsqu'on approche de la perfection. Ces deux choses se trouvoient donc liées l'une à l'autre; il falloit qu'une figure fût polie pour résister au temps; il falloit qu'une figure fût habilement achevée, pour qu'il fallût la polir. Au surplus, on ignore la manière de polir des anciens, mais on l'a jugée préférable à celle qu'on pratique aujourd'hui, en ce qu'elle étoit exempte du frottement qui résulte de l'emploi de la pierre-ponce, frottement qui doit nécessairement émousser certaines petites arêtes dont la vivacité ne contribue pas peu à rendre un travail ferme et spirituel. *V.* Poliment.

Polissoir, est un morceau d'acier très-poli, emmanché de bois, dont se servent les serruriers et les doreurs pour polir leur ouvrage; il y en a de différentes formes et grosseurs.

Politores gemmarum. *Voyez* Glyptique, tom. 1, pag. 699.

Polonaise; petite pièce de musique d'après laquelle on exécute, en Pologne, la danse nationale, qui porte le même nom. Dans les concerts, les Polonais exécutent aussi très-fréquemment des pièces de mu-

sique de ce genre, concurremment avec d'autre musique. Sa mesure est de $\frac{3}{4}$, et il consiste en deux parties de 6, 8, 10, et quelquefois d'un plus grand nombre de mesures; l'une et l'autre partie se termine toujours par un ton dur. Dans d'autres pays de l'Europe, on a aussi composé des airs de danse connus sous le nom de *polonaises*, mais dont le caractère est tout-à-fait différent de celui qu'aiment les Polonais. Le véritable caractère de la polonaise proprement dite, est solemnel et grave; on l'exécute ordinairement avec des cors, des hautbois et des instrumens semblables, qui quelquefois sont obligés. Dans les derniers temps, le caractère solemnel de la véritable polonaise a souffert des altérations considérables par les ornemens et agrémens italiens dont on l'a surchargée.

Polubrum. Fabius Pictor dit que, pour laver les mains ou les pieds, on tenoit dans la main gauche un *polubrum*, et dans la droite un vase rempli d'eau : le *polubrum* étoit la cuvette, et le vase servoit à répandre l'eau.

Polycéphale; sorte de nome pour les flûtes en l'honneur d'Apollon. Le nome polycéphale fut inventé, selon les uns, par le second Olympe Phrygien, descendant du fils de Marsyas, et selon d'autres, par Cratès, disciple de ce même Olympo.

Polygone, se dit de la figure que forme l'enceinte d'une place de fortification, par les lignes qu'on conçoit tirées du centre ou de la pointe de chaque bastion, au centre ou à la pointe des bastions voisins; si c'est de centre en centre, on l'appelle *polygone intérieur*; mais si c'est de pointe en pointe, on l'appelle *polygone extérieur*.

Polymnastie; nome pour les flûtes, inventé, selon les uns, par une femme nommée *Polymneste*, et selon d'autres, par Polymnestus, fils de Mélès Colophonien.

Polyptychon, nom qu'on donnoit au diptyque composé de plusieurs tablettes. *V.* Diptyque.

Polyspastos; nom d'une machine employée par les anciens, et qui ne consistoit qu'en un seul mât incliné; c'est ce qui lui donnoit l'avantage de pouvoir être dirigée du côté où on desiroit porter le fardeau. L'extrémité inférieure du mât étoit fixée en terre; pour maintenir l'extrémité supérieure, on y attachoit quatre cables qu'on fixoit à autant de forts pieux enfoncés dans la terre. A la partie supérieure du mât, au-dessous de l'endroit où étoient attachés les cables, on plaçoit un moufle; un second moufle étoit lié au fardeau qu'on se proposoit d'élever, et un troisième se trouvoit au pied du mât. Les deux premiers de ces moufles avoient trois rangées, chacune de trois poulies; et celui fixé au pied du mât avoit encore trois poulies. C'est ce grand nombre de poulies qui a fait donner à cette machine le nom de *polyspastos*.

Polystyle; c'est un édifice dont les colonnes sont en si grand nombre, qu'on ne peut les compter du premier aspect.

Pommette; c'est un petit ouvrage de serrurerie, en forme de pomme, servant d'amortissement.

Pomœrium; on désignoit, dans l'ancienne Rome, par ce mot, un terrein sacré qui se trouvoit soit hors des murs de la ville, soit dans l'espace situé entre la muraille et les bâtimens intérieurs, soit enfin audedans et au-dehors des murs dans une étendue fixée, car on n'est point d'accord sur sa situation précise. Selon Tacite, le terrein jusqu'où s'étendoit le *pomœrium*, étoit marqué par des espèces de bornes, près desquelles étoient dressés des autels destinés à divers sacrifices. Personne n'avoit le droit de faire entrer la charrue dans l'en-

ceinte comprise sous le nom de *pomœrium*, ni de transplanter ses bornes dans la vue d'agrandir la ville, à moins qu'il n'eût reculé celles de l'empire par des conquêtes. Le plus ancien *pomœrium* des Romains, le même que Romulus avoit désigné, étoit au pied du mont Palatin. Servius Tullius, en étendant les limites de la ville, arrondit celles du *pomœrium*. Sylla en fit autant, selon Festus. Auguste, Néron, Trajan et Aurélien agirent de même ; mais on ignore l'endroit précis où ils fixèrent ces limites.

Pompa circensis. *Voyez* Gymnastique, tome 1, page 811, col. 2.

Pompeii, ville de la Campanie, qui dans l'antiquité étoit une ville de commerce très-florissante ; le Sarnus (aujourd'hui Sarno), près des bords duquel elle étoit située, lui fournissoit un moyen favorable pour transporter ses produits. Cette ville eut le même sort qu'Herculanum (*Voy.* ce mot), et fut enterrée sous les laves et les cendres du Vésuve. Elle est éloignée de cette montagne d'environ deux ou trois milles. A un mille de la *Torre dell' Annonziata*, on quitte la route de Salerne, et on se détourne à la droite pour arriver aux ruines de Pompéii. Le premier objet qu'on découvre est ce qu'on appelle *la maison de campagne ;* on l'a nommée ainsi, parce qu'elle est située au-dehors des murs de la ville, mais on ne l'apperçoit que lorsqu'on est tout auprès. Il en est de même des autres édifices de Pompéii qui sont tous cachés derrière les monceaux de cendres qui viennent des fouilles qu'on a entreprises lors de la découverte. C'est pour cela même qu'on ne peut guère se faire une idée exacte de la véritable étendue de la ville, d'autant plus que les maisons ont peu d'élévation. Cette *maison de campagne* avoit deux divisions, l'une plus élevée que l'autre. Des colonnes ou plutôt des piliers carrés formoient une galerie couverte, qui se prolongeoit autour de la cour, et de six autres colonnes, destinées probablement à soutenir une espèce de portique. Ces colonnes ou piliers carrés étoient revêtus d'un stuc jaunâtre, et les piédestaux étoient noirs et ornés d'arabesques. La seconde division de l'édifice étoit décorée de plusieurs colonnes qui formoient un riche portique d'une proportion cependant assez petite. En général, toutes les parties de cette maison de campagne étoient extrêmement resserrées et étroites. Sur le chemin qui passe devant la porte d'entrée de cette maison, on voit encore les ornières des voitures. Auprès de la porte on a trouvé deux squelettes ; l'un tenoit une clef dans une main, et dans l'autre une bourse remplie de médailles et de pierres précieuses. On croit que l'autre aura porté une cassette renfermant différens objets précieux, qu'on a trouvés près de lui. Peut-être que c'étoit le maître de la maison et son esclave qui, en fuyant, avoient emporté les objets les plus précieux, mais qui, arrivés à la porte, la trouvèrent déjà encombrée de cendres sous laquelle ils ont été ensevelis. La cour de la maison formoit un carré de quatre-vingt-quatorze pieds. Les deux coins du côté de l'entrée étoient occupés par deux chambres, dont l'une servoit probablement à y serrer le grain, l'autre à le battre.

En entrant dans la cour, on appercevoit un portique ouvert, soutenu par six colonnes ; des deux côtés il étoit entouré d'arbres, dont on a encore découvert des troncs et des branches. Devant ce portique étoit un bassin, dont on a aussi trouvé sur place les tuyaux de plomb. A l'extrémité de la galerie étoit une voûte en pierre, qui paroît avoir servi de cave, parce qu'on y

a trouvé beaucoup de ces vases dans lesquels les anciens conservoient leur vin ; on prétend même que dans plusieurs de ces vases on a encore trouvé un reste de vin qui s'étoit épaissi, et qui est devenu par le laps de temps aussi dur que la pierre. Auprès de-là on descendoit dans une cave en pierre, très-sombre et revêtue de stuc ; elle est restée absolument intacte, mais elle a été encombrée de cendres. Auprès de l'escalier qui conduit à cette cave on a trouvé sept squelettes de femmes que la terreur, dans le moment de l'éruption volcanique, a sans doute portées à se réfugier dans ce lieu écarté, où elles ont péri. Elles s'étoient serrées toutes, l'une auprès de l'autre, dans un coin près de la porte, et en découvrant leurs ossemens on a observé l'empreinte et la forme de leur corps qui s'étoit conservée dans les cendres ; on y a même reconnu des portions de leurs vêtemens. Ces impressions se voyent encore dans le Musée de Portici ; on y montre entr'autres celle du sein d'une de ces femmes qui s'est si bien conservée, qu'on y découvre l'empreinte d'un tissu très-délicat. On y voit de même l'empreinte des anneaux, des bracelets, des colliers et des boucles d'oreilles dont ces femmes étoient parées. Hamilton, dans le récit qu'il a publié sur les découvertes d'Herculanum, fait à ce sujet la remarque que les cendres volcaniques mêlées d'une grande quantité d'eau lors de l'éruption, formoient une espèce de terre grasse qui devoit produire le même résultat que la matière dont on se sert pour faire des moules. Près de cette cave étoit une chambre très-sombre dont on n'a pas pu deviner l'usage ainsi que celui de cinq autres petites chambres qui viennent l'une à la suite de l'autre. Aucune n'avoit des fenêtres.

A l'extrémité de la galerie, on descend par un escalier à la seconde division de la maison, qui contient plusieurs chambres plus ou moins grandes, et derrière laquelle étoit le jardin dans lequel on descendoit aussi par un grand escalier. Dans toute cette partie de la maison, on n'a pas trouvé un seul endroit qu'on puisse regarder comme une chambre à coucher, à l'exception d'une espèce d'alcove et garde-robe circulaire ayant trois fenêtres sur le jardin; dans celui-ci on a distingué encore les compartimens ainsi que différens arbustes et buissons qui probablement ont été des rosiers.

Cette seconde division de la maison étoit la plus élégante ; les peintures dont elle étoit décorée, étoient faites avec beaucoup de soin ; celles sur-tout de la pièce principale étoient très-bien exécutées. Auprès de la chambre dont il vient d'être question, et qu'on peut regarder comme une chambre à coucher, étoit la salle à manger, et à côté étoit le garde-manger, d'où on entroit dans une chambre qui paroît avoir servi de vestiaire, car on y a trouvé des vêtemens. Une autre cour plus petite embellie d'un bassin et de colonnes de proportions différentes, étoit auprès du grand chemin, et donnoit entrée dans la grande cour de l'intérieur, où étoit la porte par laquelle on sortoit sur ce grand chemin. Auprès du jardin sont le bain froid et le bain de vapeurs.

A peu de distance de cette maison, on a trouvé auprès de la grande route un petit monument sépulchral orné seulement de faisceaux. Une inscription fait voir qu'un certain Diomèdes, affranchi d'Arria, a consacré ce monument pour sa maîtresse et sa famille, ainsi que pour lui et les siens.

Les fragmens des colonnes qui étoient auprès du tombeau de l'archi-prêtresse Mammia, font penser

qu'autrefois il étoit plus élevé qu'actuellement. Sur une base carrée, il y avoit une construction circulaire ornée de colonnes et de statues de marbre. Par une porte ou entroit dans la première enceinte, pour ainsi dire dans l'avant-cour du monument sépulchral ; le tombeau, proprement dit, étoit entouré d'une terrasse ; des marches conduisoient au stylobate, sur lequel on trouve encore des colonnes. De-là une ouverture conduisoit dans le tombeau, où il y avoit plusieurs niches, dont la principale renfermoit une urne qui contenoit probablement les cendres de Mammia. Dans l'avant-cour étoient deux excavations ouvertes, c'étoit l'entrée de deux caveaux voûtés qui ne peuvent avoir eu d'autre destination que celle de servir de sépulture. Sur le mur du monument sépulchral, et auprès des excavations dont il vient d'être question, on a trouvé des masques de grandeur colossale. Ils ne paroissent pas avoir appartenu proprement au tombeau de Mammia qui est d'une proportion beaucoup trop petite. Ils rappellent les masques scéniques, ce qui rend assez probable l'opinion de plusieurs savans qui ont regardé cet endroit comme le lieu de sépulture des comédiens de cette ville.

L'entrée de Pompéii est petite et peu apparente ; elle n'annonceroit pas une ville d'une grande importance. Elle consiste en fragmens de colonnes dont on a trouvé dans les environs plusieurs portions assez considérables, et de beaux chapiteaux d'ordre ionique ; probablement ces colonnes ont servi autrefois à soutenir des édifices. Des deux côtés il y a des arcades et des portiques, qui forment l'entrée des sentiers ou trottoirs pour les piétons ; ils se prolongent à côté du grand chemin. Dans beaucoup de villes modernes d'Italie et d'autres pays, il y a de pareils chemins pour les piétons ; mais celui de Pompéii dont il est ici question, est très-étroit ; il n'a que trois pieds de largeur. Cela convient à la largeur du chemin principal, qui n'a que dix à douze pieds, quoiqu'il se prolonge dans une distance de cinquante à soixante toises. Dans l'ancien sol de la rue, on voit encore les traces très-sensibles des ornières de différentes voitures, qui prouvent qu'il y avoit quatre pieds de distance entre les roues. A l'entrée s'élève un piédestal carré qui, selon tout ce qu'on en voit, paroît avoir supporté une assez grande colonne. Plusieurs monumens tumulaires qu'on trouve dans les environs, ainsi que les inscriptions du piédestal même, font penser que c'étoit un monument sépulchral. Encore plus près de la porte, on trouve deux bancs semicirculaires, d'environ vingt pieds de longueur ; il n'y en a qu'un seul qui soit bien conservé ; on y lit une inscription qui dit que c'est le lieu de la sépulture de la prêtresse *Mammia*, qui lui a été accordé par un décret des Décurions. Cette dernière circonstance que le lieu de sa sépulture a été désigné par un décret des Décurions, prouve que la famille de cette prêtresse jouissoit d'une grande considération à Pompéii.

En suivant cette rue principale, on reconnoît encore la forme de différentes boutiques, malgré les ravages causés par le temps et le tremblement de terre. A juger d'après une espèce de balustrade ou de grillage qu'on remarque à l'une d'elles, c'étoit la boutique d'un marchand de parfums et d'eaux spiritueuses ; en bas, il y a une espèce de tuyau ou excavation en marbre, mais il seroit difficile d'en assigner l'usage. Dans la même rue et assez près de la porte de la ville, on voit une enseigne assez bizarre et que le hasard a parfaitement

bien conservée. C'est un Phallus ou Priape, grossièrement sculpté en bas-relief, dans le pilier en pierre d'une maison. L'opinion vulgaire est que c'étoit l'enseigne d'une maison consacrée à Vénus; et on s'est appuyé à cet égard, sur-tout, d'une inscription remarquable trouvée à Pompéii, et rapportée par WINCKELMANN, dans sa *lettre au comte de* BRUHL *sur les découvertes d'Herculanum*, à la page 62, de la traduction franç. de M JANSEN. D'autres ont pensé que c'étoit l'enseigne d'un magasin ou d'une fabrique de ces figures que nous appelons obscènes, mais auxquelles la crédulité des temps reculés attachoit des idées religieuses, et que les dames portoient comme amulettes. M. Hamilton pense que c'étoit plutôt un signe du culte particulier rendu au Dieu des Jardins, comme on voit aujourd'hui quelquefois des maisons avoir pour enseigne la figure de quelque saint. Selon M. Hirt, la distribution de la maison, qui a ce priape pour enseigne, prouve que c'étoit plutôt un cabaret qu'un lieu consacré à Vénus. Il lui paroît probable que beaucoup de ces boutiques dont cette rue est bordée, étoient des cabarets, dans lesquels on donnoit en même temps à manger, et dans lesquels on préparoit des boissons chaudes, par conséquent des *thermopolia* ou espèces de cafés. On y voit par-tout une architecture et une distribution semblable; plusieurs sont très-agréablement ornées de marbres. Dans ces édifices on n'a trouvé que les ustensiles les plus nécessaires, mais tous étoient très-bien travaillés et avoient les formes les plus agréables; c'étoient des lampes, des candélabres, des vases et ustensiles de cuisine, des poids, des statues, différens vases de toutes les grandeurs, en terre, en bronze et en verre, beaucoup de fragmens de vitres de verre; de petites idoles, des bijoux de femmes d'or et d'argent, des miroirs, des tablettes de cire pour y écrire, des instrumens de chirurgie et de musique; des couleurs de toute espèce; des médailles en or, en argent et en bronze; des jouets d'enfans, des dés à jouer, des tessères, des cure-dents, des boîtes à fard, des comestibles, du bled, des fruits de différentes sortes, etc. On n'y a trouvé ni des statues ni des bustes d'une grande dimension; les meilleures peintures n'ont pas été trouvées non plus à Pompéii, mais à Herculanum. Les ustensiles en bois ont été carbonisés par la cendre brûlante, ou sont tombés en pourriture.

Le temple d'Isis est sans doute la plus remarquable des ruines découvertes à Pompéii. Les colonnes dont il étoit entouré se sont presqu'entièrement conservées. La moitié de celles qui ornoient le péristyle ont été brisées ainsi que les chapiteaux et le fronton. Le temple même étoit presqu'entièrement construit en briques, et en dehors couvert d'un stuc très-solide, dont les anciens se servoient en général très-fréquemment. Le style de l'architecture est plutôt agréable que sévère. Les ordres sont d'une petite proportion, ce qui diminue l'effet que feroit l'édifice s'il étoit d'une architecture plus imposante. On a trouvé dans ce temple tous les instrumens appartenant aux cérémonies religieuses, et même les squelettes des prêtres qui y ont été surpris et encombrés par la pluie de cendres, au milieu des occupations de leur ministère. On montre encore leurs vêtemens, la cendre et les charbons sur les autels, les candélabres, beaucoup de lampes, des sistres, les vases servant à y mettre l'eau lustrale, les patères employées aux libations, des espèces de chaudrons pour y conserver les intestins des victimes, des coussins sur

lesquels on plaçoit la statue de la déesse Isis, lorsqu'on lui offroit des sacrifices, les attributs de la divinité dont le temple étoit par-tout orné, etc. Beaucoup de ces vases ont la figure d'un ibis, d'un hippopotame, d'un lotus, ce qui les rend d'autant plus importantes, parce qu'on les a trouvées sur les lieux mêmes où on en a fait usage, de sorte qu'il ne peut plus y avoir de doute ni sur la réalité, ni sur le genre de l'emploi de ces objets. Les murs du temple étoient ornés de peintures relatives au culte d'Isis; on y a trouvé entr'autres la figure des prêtres dans leur costume; leur vêtement étoit de toile blanche, la tête des célébrans étoit tondue, leurs pieds étoient enveloppés d'un tissu fin et léger, à travers lequel on distingue les muscles. Il paroît que dans le sanctuaire de cette divinité étrangère, on accordoit aussi des places à d'autres divinités; car on y a trouvé les statues de Bacchus, de Vénus et de Priape, la plupart en bois avec des pieds et des mains en marbre; celle de Priape étoit plus que les autres enrichie de cette matière durable, sur-tout au membre qui caractérise cette divinité. Tout ce qui a été transportable de ces différens objets, a été placé au Musée de Portici. Il seroit à désirer qu'on les y eût séparés des autres antiquités; afin que les personnes qui ont vu le temple fussent mieux en état de reconnoître les instrumens et ustensiles qu'on y a trouvés.

Le temple avoit la forme d'un carré long, et n'étoit pas couvert. (*Voy.* Hypæthros.) Une galerie couverte soutenue par des colonnes entouroit le temple; elle servoit pour s'y réfugier en cas de mauvais temps; au milieu s'élevoit une petite chapelle à laquelle conduisoient quelques marches, et qui paroît avoir été le sanctuaire de la déesse. Dans le fond étoit probablement l'endroit où se rassembloient les initiés, et de côté on voit une autre cella dans laquelle les trois statues de Vénus, de Bacchus et de Priape étoient réunies dans une niche. L'entrée principale du temple étoit du côté de la rue de Pompéii, et de chaque côté de l'entrée on voyoit un autel devant une figure de la déesse travaillée en bas-relief. Le grand autel sur lequel on sacrifioit, a trois pieds et demi de haut, et on y a trouvé de la cendre et des ossemens, à moitié brisés et brûlés. La porte principale du sanctuaire intérieur consistoit en deux ailes; on y a trouvé encore les gonds d'airain sur lesquels ces ailes étoient mises en mouvement; on les a transportés au Musée de Portici. Au-dessus de la porte est une inscription par laquelle on voit que « *Nonius Popidius* Celsinus a reconstruit à ses frais, et depuis les fondemens, ce temple d'Isis, qu'un tremblement de terre avoit détruit, et qu'en récompense de cette libéralité, il a été, à l'âge de 60 ans, reçu *gratis* dans le collége des Décurions ». Cette inscription, ainsi que l'ancien pavé de lave, prouvent donc que cette contrée avoit déjà souvent été exposée à des éruptions volcaniques. Peut-être que le tremblement de terre dont cette inscription fait mention, est celui dont parlent Sénèque et Strabon, qui ébranla et renversa la plupart des édifices d'Herculanum et de Pompéii, obligea les habitans à fuir, et les menaça de la ruine la plus désastreuse. Sur un beau pavé en mosaïque, on a trouvé encore une autre inscription qui paroît devoir indiquer que ce pavé a été fait aux frais de Corelia (probablement Cornelia) Celsa, épouse, fille ou parente de Popidius Celsinus qui a fait construire le temple. Le squelette d'un prêtre qu'on a trouvé sur ce pavé, a fait croire

que ce lieu étoit destiné aux prêtres et aux initiés du premier degré. Ce squelette étoit auprès d'une table de marbre; il paroît que ce prêtre avoit été surpris par l'éruption volcanique au moment où il alloit manger du poisson, car en y faisant des fouilles, on a encore trouvé les arrêtes dispersées, et quelques vases qui servoient à préparer cette sorte de mets. Nous savons par Plutarque que les prêtres d'Isis ne pouvoient se nourrir que de poisson. La statue de la déesse en marbre blanc fut trouvée dans ce sanctuaire; elle étoit placée sur une base carrée; elle est d'un style très-agréable. Auprès on a trouvé une table en pierre couverte d'hiéroglyphes. Le grand autel sur lequel on sacrifioit est aussi d'une bonne forme. On y a encore trouvé différens ornemens, différens fragmens de colonnes qui décoroient le sanctuaire, des masques de terre cuite qui servoient à-la-fois et d'ornement, et pour recueillir les eaux pluviales. Probablement le toit de la galerie étoit garni de masques semblables; la bouche ouverte servoit pour donner l'écoulement à l'eau. On y a trouvé des encensoirs, ou *acerræ* en fer mince, servant à brûler des parfums.

Près du mur, et sur une place élevée, sont les restes d'un temple d'architecture grecque; ces débris ressemblent assez à ceux qu'on trouve dans les ruines de Pæstum. Le pavé du temple, qu'on voit encore, forme un carré oblong, et est élevé sur des marches qui l'entourent de tous les côtés. Il y avoit une colonnade qui formoit une galerie couverte. Le peu de restes qu'on trouve encore de cet édifice pourroient faire penser qu'il a été détruit dans une éruption antérieure à celle qui entraîna la ruine de toute la ville, ainsi qu'on a vu plus haut que le temple d'Isis avoit déjà essuyé auparavant une pareille catastrophe. Autour de ce monument on voit encore cinq marches de douze pouces de haut et de quatorze de large; l'entrée étoit du côté de la mer, et neuf marches, hautes de six pouces, formoient une saillie et conduisoient au péristyle. Il paroît qu'il y avoit huit colonnes à la façade, et onze du côté long. Le pavé de mosaïque est encore intact dans plusieurs endroits, et fait assez voir que le temple avoit deux divisions; la plus éloignée étoit probablement le sanctuaire: il existe encore un autel rond et isolé, et en dehors, une pierre longue carrée, sur laquelle on plaçoit les victimes. Au reste, il paroît que ce monument est le plus ancien de tous ceux de Pompéii. Ses dimensions, ce qui reste de ses colonnes, etc. prouvent qu'il étoit d'une architecture noble et majestueuse; il paroît que c'étoit un périptère. La place sur laquelle il s'élève a quatre-vingt-onze pieds en long, et près de soixante-quatre pieds en large; les colonnes sont d'ordre dorique, leur diamètre est de trois pieds et demi; il paroît que leur hauteur étoit égale à six diamètres. On y a trouvé une moulure en terre cuite, qui entouroit probablement la corniche, et qui, ornée de ces masques dont il a été question plus haut, servoit pour donner un écoulement aux eaux pluviales.

Entre ce temple et celui d'Isis, dont il a été question plus haut, il y avoit un édifice spacieux qui, selon toute apparence, a servi de logement et de place d'armes aux soldats romains; c'est pourquoi on l'a appelé le quartier des soldats. Cet edifice a moins souffert par le tremblement de terre que la plupart des autres, parce qu'il avoit moins d'élévation et qu'il étoit d'une construction plus légère. L'expérience a prouvé que les édifices élevés et d'une construction massive sont beaucoup plus expo-

sés à être ruinés par les tremblemens de terre, que les bâtimens frêles et légers; la Sicile, entr'autres, fournit plus d'un exemple de temples qui auroient dû être préservés de la destruction par leur grandeur colossale et la solidité de leur construction, et qui par cette raison même, ont été ruinés les premiers.

C'est précisément l'architecture légère et le peu d'élévation de la plupart des maisons de Pompéii qui a fait qu'elles se sont conservées si bien. Dans le quartier des soldats, on a trouvé intacts presque tous les murs, et presque toutes les colonnes entières. La forme de cet édifice est celle d'un carré long, et il est entouré de colonnes et d'une galerie couverte. Cette galerie communiquoit avec plusieurs chambres ou cellules placées autour, et qui probablement servoient de logemens aux soldats. La cour intérieure, longue d'environ vingt-trois toises, et large de dix-sept, servoit probablement aux exercices militaires. Les colonnes sont d'ordre dorique; elles n'ont pas de base, elles sont hautes de onze pieds, et leur diamètre est de dix-huit pouces. La galerie entre la colonnade et le mur a treize pieds sept pouces de largeur. Elle servoit de promenoir, et en même temps pour mettre à l'abri les cellules, dans chacune desquelles étoient logés probablement quatre soldats, car dans chacune on a trouvé quatre armures. Ces cellules n'étoient pas de dimensions égales; toutes étoient fort petites, revêtues de stuc, ornées de peintures en arabesques, et pavées en mosaïque. Elles se fermoient moyennant une porte à deux battans, qui s'ouvroit en dedans, comme on peut juger par la disposition du seuil. Elles ne recevoient le jour que par la porte, et peut-être quelquefois par une ouverture pratiquée au plafond. La grandeur de deux de ces armures, et la pesanteur des casques qu'on a trouvés dans une de ces chambres, ont fait penser à quelques personnes que ce n'étoient que des trophées élevés pour orner ces lieux; cependant, comme ils étoient revêtus d'étoffe, on a lieu de croire qu'on s'en est réellement servi. Parmi les armures qu'on y a trouvées, il y a, selon M. Hamilton, un casque sur lequel est gravé le siége de Troie. Ces casques étoient assez semblables à ceux de nos anciens guerriers dans les temps de la chevalerie, et étoient garnis de visières. On y a encore trouvé une trompette de cuivre d'une forme assez singulière; six flûtes d'ivoire fixées à leur partie inférieure, se réunissoient en une seule embouchure; elles n'avoient point de trous pour varier les sons, mais la différence de leur diamètre devoit produire des sons différens qui, joints au son de la trompette, devoient former une musique militaire assez bruyante, quoiqu'un peu monotone. La chaîne de bronze qui y étoit attachée a sans doute servi pour la suspendre sur l'épaule. La propreté de ces chambres, le fini des peintures dont elles étoient ornées, la mosaïque qui en formoit le pavé, contrastent assez avec l'obscurité qui devoit y régner, et le peu d'aisance qu'elles présentoient à ceux qui les habitoient; mais il paroît que les soldats, ainsi que la plupart des habitans de Pompéii, passoient la plupart du temps sur les terrasses et dans les galeries, et qu'ils ne retournoient dans leurs chambres que pour dormir, ou tout au plus pour y prendre des repas. C'est du moins ce que doit faire croire la distribution de presque tous les édifices découverts à Pompéii. C'est ce qui a fait penser à plusieurs personnes que cet édifice étoit plutôt destiné à des exercices militaires et gymnastiques, qu'à des demeures

habituelles. M. Bartels, dans ses *Lettres sur la Calabre*, dit cependant que c'étoit une véritable caserne, et il appuie son opinion principalement sur la ressemblance de ce quartier avec celui de la villa Hadriani à Tivoli. Dans ce cas cependant, il faut convenir que la garnison de Pompéii ne devoit pas être bien forte, et qu'elle n'excédoit guère quarante soldats. On y voit aussi des chambres plus grandes, qu'on regarde comme le logement du commandant, parce qu'à peu de distance, on a trouvé les squelettes de quelques esclaves, et d'un cheval chargé de vêtemens, d'étoffes et d'effets précieux qu'on avoit probablement cherché à sauver. A quelques pas plus loin, il y avoit un péristyle orné de colonnes avec de beaux chapiteaux; probablement c'étoit la porte latérale. Tout auprès, une autre porte conduisoit, au moyen de quatre marches, sur une place qui étoit également entourée d'une galerie couverte, soutenue par des colonnes ioniques.

A la droite, est l'entrée d'un petit théâtre qu'on croît avoir été couvert; on n'en voit que les marches, le reste est encore encombré de ruines. Quelques voyageurs pensent que cet édifice étoit un Odéon. (*Voy.* ce mot.) A la gauche de la porte du quartier des soldats, il y a cinq petites divisions, chambres ou cellules, dans l'une desquelles on a trouvé un moulin à bras, et dont une autre paroit avoir servi de prison aux soldats qu'on y mettoit aux fers. On y a trouvé plusieurs squelettes qui paroissent avoir appartenu à des malheureux soldats qui, au moment de l'éruption, se trouvoient ici en prison et dans l'impossibilité de se sauver. La disposition de ces squelettes fait voir que la manière de mettre les prisonniers aux fers ressembloit à celle qui est encore en usage dans plusieurs pays. Leurs pieds étoient placés sur un bloc de bois, et par-dessus passoit un fer qui les retenoit, et qui étoit fixé au bloc par des clous solides. Les restes de cet édifice font d'ailleurs voir assez clairement qu'il faisoit partie du théâtre, auquel il paroît avoir servi de péristyle. Le *proscenium* de ce théâtre est en grande partie découvert, et paroît être d'une forme semblable à celui d'Herculanum. La galerie couverte dont il étoit entouré, et où se trouvoient les *vomitoria*, est aussi en grande partie à découvert.

La construction des maisons de Pompéii fait voir que cette ville doit avoir été bâtie sur un terrein très-inégal, peut-être même sur le cratère éteint d'un ancien volcan; il paroît du moins qu'elle a eu des communications souterraines avec le Vésuve, car encore aujourd'hui la cave qu'on a trouvée sous la terrasse d'une petite maison, est tellement remplie d'une moffette étouffante, qu'en y entrant, il faut user de toutes les précautions. Lorsqu'on découvrit cette cave, on y trouva le squelette d'une femme étendue à côté d'un grand vase, auprès d'un fourneau qui chauffoit à-la-fois deux chambres à bain et une rotonde sombre, éclairée seulement par une ouverture pratiquée dans la couverture. Ce lieu est également remarquable pour le naturaliste et pour l'antiquaire. Le vase à côté duquel le squelette est étendu sur un tas de cendres, a trois pieds et demi de diamètre, et paroît avoir servi de baignoire. L'endroit où se trouve le squelette, et sa position, font voir que la personne a été renversée subitement, ce qui sans doute étoit la suite d'une asphyxie produite par la moffette. C'est aux conseils et aux instances de M. Hamilton, que les voyageurs doivent trouver ce squelette encore dans la place et dans la position où

il a été découvert ; il est certain qu'il fait ici une impression beaucoup plus vive que si on l'avoit transporté dans le Cabinet de Portici. On peut dire qu'il en est à-peu-près de même à l'égard des autres antiquités trouvées à Pompéii et à Herculanum.

Encore aujourd'hui, l'entrée de cette cave est quelquefois dangereuse à cause de l'air méphitique dont elle est souvent remplie. Dans d'autres temps, ces exhalaisons sont moins sensibles, ou ne s'élèvent pas assez pour atteindre les organes de la respiration. Cette cave, et plusieurs autres grottes, font voir que ces exhalaisons funestes sont sujettes à des variations qui dépendent peut-être de l'atmosphère ou bien de l'état des volcans les plus voisins, qui communiquent avec ces lieux souterrains. On pourra consulter sur Pompéii les ouvrages cités à la suite de l'article Herculanum.

Pompeion. Edifice somptueux d'Athènes, dans lequel tous les ustensiles sacrés et toutes les choses nécessaires pour la célébration des fêtes étoient mis en dépôt. On l'avoit construit à l'entrée de l'ancienne cité, du côté du port de Phalère, et embelli d'une infinité de statues de héros. Ce bâtiment avoit été ainsi appelé parce qu'on y transportoit ou qu'on y rapportoit, avec beaucoup de pompe et d'appareil, tous les objets appartenant au culte.

Ponce (pierre de). Lave vitreuse qui est employée pour polir différentes substances. Les anciens employoient cette matière, soit pour polir le parchemin et le papyrus sur lequel ils écrivoient, soit pour aiguiser les roseaux qui leur tenoient lieu de plumes. On polit encore aujourd'hui avec la pierre de ponce le parchemin, la peau des pieds, et beaucoup d'autres substances tendres; en Italie, on la broie, et on mêle sa poussière avec la chaux pour en faire du ciment. Le mot *ponce* désigne aussi de la poudre de braise bien sèche, ou de craie blanche enveloppée dans un morceau d'étoffe claire dont on se sert pour poncer un dessin. *Voy.* Poncer.

Poncer; c'est piquer le contour d'un dessin avec la pointe d'une aiguille, et faire passer ainsi du charbon en poudre à travers les trous pour marquer tous les traits. On se sert de cette méthode principalement pour la broderie.

Poncis. On appelle ainsi le dessin ou l'estampe dont les principaux traits sont piqués à jour avec une aiguille, et qui sert de patron pour en faire de semblables, en passant le ponce par-dessus.

Ponctuer; c'est marquer, exprimer quelque ligne par des points: c'est ainsi qu'on exprime les parties saillantes, comme les voûtes, la saillie des corniches dans les plans d'architecture civile.

En terme de composition musicale, ponctuer c'est marquer les repos plus ou moins parfaits, et diviser tellement les phrases qu'on sente par la modulation et par les cadences leurs commencemens, leurs chutes et leurs liaisons plus ou moins grandes, comme on sent tout cela dans le discours à l'aide de la ponctuation.

Pondération. Ce mot désigne, en peinture, le juste équilibre des corps. L'étude de cette partie est d'autant plus essentielle, qu'on ne peut sans elle donner aux figures ni attitudes, ni mouvemens véritables. Pour bien représenter la situation des membres et leurs actions différentes, il faut considérer ce que nous en apprend la nature elle-même. On remarquera d'abord que le milieu du corps est toujours soumis à la tête. Si quelqu'un se tourne et se soutient sur un pied, ce même pied se trouve directement sous la tête, comme s'il étoit la base de

tout le corps. La tête est presque toujours tournée du même côté que le pied qui la soutient, au moins dans les actions naturelles et qui n'exigent aucun effort. La tête n'est presque jamais tournée d'un côté, qu'il n'y ait en même temps une partie du corps qui ne fasse le même mouvement, ou qui ne s'abandonne et ne se jette de l'autre côté pour faire équilibre. La tête ne se renverse pour regarder en haut, qu'autant qu'il est nécessaire pour voir le milieu du ciel, et elle ne se tourne jamais d'un côté ou de l'autre, qu'autant qu'il le faut pour toucher du menton l'os de l'épaule. Le plus grand effort que nous puissions faire en tournant la partie du corps supérieure à la ceinture, fait tout au plus qu'une épaule se montre en ligne droite au-dessus du nombril. Les mouvemens des jambes et des bras sont un peu plus libres ; cependant les mains, dans les actions ordinaires, ne s'élèvent guère plus haut que l'épaule, le pied plus haut que la tête, le poignet plus haut que le genou, et un pied ne s'éloigne guère de l'autre qu'à la distance de sa longueur. Elève-t-on un bras ? toutes les parties du même côté suivent le même mouvement, en sorte que le talon qui est de ce côté s'élève de terre par l'action que fait ce bras. Pour ne pas se tromper dans les mouvemens, et bien connoître ceux dont le corps est capable, il faut considérer d'abord le modèle comme immobile, et dans quelqu'attitude qu'il soit, remarquer sa situation pour voir s'il est bien posé ; dans ce cas, les parties de son corps sont dans un tel équilibre, qu'il peut se tenir ferme sur ses membres, sans être contraint, et agir aisément sans sortir des termes prescrits à ses forces et aux mouvemens qu'il est capable de faire. Si un peintre veut représenter une figure droite, et dans la position de l'Hercule Farnèse, il observera sur quel pied elle doit en quelque sorte s'appuyer ; si c'est sur le pied droit, il faut que toutes les parties du côté droit tombent sur ce pied, et qu'à mesure qu'elles viennent à baisser et à décroître, en se ramassant ensemble, celles du côté gauche qui leur sont opposées, augmentent et s'élèvent à proportion. La clavicule du cou doit répondre directement au pied droit, qui, devenant le centre du corps entier, en supporte tout le faix. Il faut en dire autant d'un homme qui marche, puisqu'alors les parties qui sont appuyées sur la jambe où pose tout le corps, seront toujours plus basses que les autres, néanmoins dans les mouvemens prompts cette différence est moins grande et moins remarquable que dans les mouvemens lents et tardifs, parce que ceux-là donnant au corps un balancement continuel et comme imperceptible, empêchent que toutes les parties ne descendent jusqu'à leur centre de gravité. Ainsi, un homme qui court sur du sable n'imprime jamais si profondément la trace de ses pas que celui qui marche lentement ; la vîtesse de sa course ne lui laisse pas le temps de s'arrêter sur chaque point où portent ses pas, et d'en approfondir la trace. A peine a-t-il touché la terre que déjà il ne la touche plus. Comme l'équilibre vient du repos que tous les membres reçoivent quand ils sont soutenus par leur centre, dès que cet équilibre vient à manquer, il faut que le mouvement suive, et que le corps se porte en quelque lieu ; ou, en d'autres termes, il faut que le mouvement commence aussi-tôt que les parties sortent de l'équilibre, mais non pas de manière que l'équilibre abandonne entièrement les actions du corps. En effet, le mouvement se détruiroit, si l'équilibre ne demeuroit pas toujours pour l'affermir et le redresser lorsqu'il

passe d'un pied à un autre. Ainsi, un homme qui lève le pied gauche, ne peut se soutenir, sur le pied droit si l'équilibre ne s'y rencontre; et s'il veut changer et se remettre sur le pied gauche, il faut, en quittant l'équilibre qui le maintient sur le pied droit, qu'il en trouve aussi-tôt un centre sur le pied gauche. C'est encore ainsi qu'un homme qui lance un dard ou une pierre, se renverse pour avoir plus de force, et met le centre de sa pesanteur sur le pied qu'il tire en arrière : puis s'abandonnant à l'effort qu'il fait en jetant son trait ou sa pierre, il quitte par son mouvement l'équilibre qu'il vient de prendre, et en trouve un autre sur le pied de devant où il rencontre son repos. Il en arrive encore de même à un homme qui frappe sur quelque chose avec violence. Si l'équilibre vient de l'égale pesanteur qui se rencontre sur la partie qui sert de centre aux autres, et si, sans cette juste pondération, le corps ne peut ni agir ni se soutenir, il est donc important que le peintre ait l'attention de changer la partie qui sert de centre et de base à sa figure, en sorte qu'elle se soutienne avec fermeté par la position de tous les membres du corps; car ils doivent s'entr'aider et soulager la plus chargée, et charger celle qui ne le seroit pas assez. Considérez un homme qui se bat à l'épée, au même instant qu'il s'abandonne pour frapper son ennemi, s'il n'avance pas le pied pour soutenir le corps, il faut qu'il tombe. C'est ce qu'on peut voir dans la belle statue connue sous le nom du gladiateur. A-t-on un fardeau sur l'épaule droite : nécessairement l'épaule gauche et les parties du même côté baissent pour prendre leur part de la charge que le côté droit soutient; c'est par ce moyen que le balancement du poids est toujours égal à l'entour de la ligne du centre qui se trouve dans l'un des pieds. Pour faire concevoir encore cela plus facilement, disons qu'on ne sauroit avancer les parties supérieures du corps, de quelque côté que ce soit, qu'en même temps une des parties inférieures ne recule ou n'avance pour les soutenir. De même si l'on penche en arrière, il faut qu'une des jambes recule. Enfin cette démonstration est évidente, et on peut l'éprouver si bien soi-même, qu'il est étonnant que plusieurs peintres n'aient pas fait ces observations, et aient manqué aux principes; car on a de quelques-uns des figures dont les jambes sont si éloignées l'une de l'autre et les actions si violentes, qu'elles n'ont aucun à-plomb, aucune force, ni aucune vérité dans leur expression. Quatre choses semblent nécessaires à observer, lorsqu'on veut représenter une personne qui remue un fardeau. Il faut considérer si elle le lève de bas en haut; si c'est quelque chose qu'elle tire en bas; si elle pousse en avant; si elle traîne après elle. Dans ces sortes d'actions, l'effort sera d'autant plus grand, que la partie du corps qui s'abandonne pour tirer ou pour pousser, sera plus éloignée du centre de l'équilibre. Par exemple, si pour traîner quelque chose de fort pesant, j'avance le corps en poussant la terre des deux pieds, et me roidissant sur la corde que je tiens, en sorte que je ne sois soutenu que par cette même corde qui, venant à rompre, causeroit ma chute, n'est-il pas vrai qu'alors la pesanteur du fardeau que je traîne me sert d'équilibre et de soutien, et que je marque d'autant plus la difficulté que j'éprouve à le tirer, que je fais paroître plus d'abandon dans tout mon corps ? Car, il n'y a personne qui ne voie qu'étant éloigné de l'appui de mes jambes, je n'en ai plus d'autre que celui que je trouve dans la résistance de la chose que je traîne. Et c'est ainsi

que l'on fait voir l'effort de ceux qui tirent ou remorguent un vaisseau, et que l'on exprime plus ou moins de forces en des gens qui travaillent à élever quelque fardeau.

Pont, est un ouvrage de maçonnerie ou de charpente, construit sur une rivière, un ruisseau, canal ou fossé pour servir de passage. Si tous les monumens publics exigent le caractère d'une immuable solidité, c'est sur-tout aux ponts que ce principe doit être appliqué dans toute son intégrité. Les difficultés de leur premier établissement, ou celles que présente souvent leur réparation, exigent que l'on ne néglige aucune précaution pour les rendre éternels. Il paroît que les Grecs, peuples navigateurs, n'ont pas apporté dans la construction des ponts toute l'importance et le faste que les Romains y ont mis dans la suite. Ce n'est point par l'étonnante largeur des arches que les Romains ont cherché à faire distinguer leurs ponts, puisque l'ouverture de ces arches n'excède point soixante à soixante-quinze pieds environ. Leur forme la plus simple de toutes, a été constamment soit un demi-cercle entier, soit une portion d'arc très-étendue, et venant s'appuyer sur les piles ou sur la culée, dans lesquelles l'imagination prolonge la courbure pour achever cette forme. Des piles solides au moins du cinquième, souvent du quart et même du tiers, quelquefois plus, de la largeur de l'arche, les supportent. Un appareil composé de forts blocs de la pierre la plus dure ou de marbre, assure cette solidité, et une décoration mâle, puisée dans la nature du sujet, ajoute à ces constructions une beauté de forme que les modernes ont souvent négligée, Ces ponts annoncent à la vue, par leurs voussoirs apparens et relevés en bossages, leur solidité réelle. La plupart sont devenus dans la suite des soubassemens destinés à porter des trophées, des figures colossales, des colonnes héroïques et rostrales, des arcs-de-triomphe, etc. Tels étoient le *pont triomphal*, le *pont Ælius* et le *pont* d'*Auguste* près de Rimini. Pour ne pas être forcés de trop exhausser le terrain des rues qui amenoient aux ponts, les Romains ont brisé la ligne de pente du pavé et de l'appui en diminuant les arches voisines des culées; et pour que l'eau n'éprouvât pas dans les grandes crues une trop forte résistance contre les massifs compris entre deux arches, ils ont évidé ce massif par des niches à jour, qui laissoient écouler les eaux parvenues à cette hauteur extraordinaire, comme aux *ponts Fabricius* et *Sénatorien* à Rome, et au *pont Julien* près d'Apt, dans la ci-devant Provence. C'est sur-tout lorsqu'ils croyoient, pour plus de solidité, devoir donner une très-forte épaisseur à leurs piles, qu'ils usoient de ce moyen; lorsqu'elles étoient légères, ils laissoient cette partie lisse, ou ils y plaçoient des niches décorées d'architecture, comme au *pont d'Auguste*, dans la ville même de Rimini, l'un des plus agréables ouvrages des Romains en ce genre, et qui avoit, il y a peu d'années, l'avantage d'être parfaitement conservé. Le pont dont la forme et la décoration mâle approchent le plus du système des anciens à cet égard est celui qu'à Paris on appelle *Pont-Neuf*, commencé en 1578, sur les dessins de l'architecte *J.* Adrouet du Cerceau, et fini en 1604 sous la direction de *G.* Marchand. Les ponts de l'ancienne Rome étoient au nombre de huit: le plus ancien fut celui nommé *Sublicius*, que bâtit Ancus Martius sur le Tibre; il fut nommé *Sublicius* parce qu'il reposoit sur des pieux ou poutres; il étoit en bois, et assemblé, dit-on, sans fer ni chevilles, ce qui facilitoit l'opération de le démonter

aisément en cas de besoin. Situé au pied du mont Aventin, il servoit à joindre le vallon au bas du Janicule au mont Aventin; c'est le même qu'Horatius Coclès défendit avec tant de courage. Rebâti en pierres par Æmilius Lepidus, il en prit le nom de *pons Æmilianus*. Tibère le rétablit. Ruiné de nouveau, il fut reconstruit par Antonin-le-Pieux en marbre, d'où on l'appela *pons marmoratus*. Aujourd'hui on n'en voit presque plus rien. Le pont *Triomphal*, près du Vatican, ce qui le fit aussi appeler *pons Vaticanus*, conduisoit du Champ de Mars au Vatican. Auprès de l'hôpital du S.-Esprit on croit en reconnoître encore les vestiges. Les généraux qui avoient obtenu les honneurs du triomphe pour des victoires remportées en Espagne, dans les Gaules, etc. passoient sur ce pont pour faire leur entrée triomphale. Le *pont Sénatorien* étoit placé entre le Forum et le Janicule; il eut ce nom parce que les processions ou entrées solennelles du sénat passoient sur ce pont; Marcus Fulvius en fit faire les piles; les arches en furent achevées et ceintrées sous la censure de P. Scipio et de L. Mummius. Aujourd'hui ce pont porte le nom de Sainte-Marie; mais il est en ruines. Deux ponts établissoient la communication entre la ville et l'île du Tibre; l'un appelé du nom de Fabricius, qui le fit construire étant *curator viarum*, c'est-à-dire, intendant des chemins du temps de la conjuration de Catilina, comme on l'apprend par l'inscription qu'on y lit encore. Un *Janus quadrifons* placé auprès, lui a fait donner le nom de *Ponte di quatro Capi*, c'est-à-dire, *pont des quatre Têtes;* on l'appelle aussi *pont des Juifs* dont le quartier est voisin. L'autre pont, qui faisoit communiquer l'île du Tibre avec le Janicule, fut nommé *pons Cestius;* bâti par Cestius Gallus du temps de Tibère, il fut réparé par les empereurs Valentinien, Valens et Gratien, ainsi que le prouve une longue inscription. Aujourd'hui il porte le nom de *pont de S.-Barthelemy*, de l'église de ce nom qui se trouve près de là dans l'île. Le pont *Janiculensis* ou *Aurelius*, qui conduisoit du Champ de Mars au Janicule, fut rebâti en marbre sous le règne d'Antonin-le-Pieux. Rétabli par Sixte V, il en retint le nom de *Ponte Sixto*. Le pont *Ælius* ou *Adrianus*, du nom de cet empereur qui le fit construire, subsiste encore aujourd'hui; il passe par-dessus le Tibre, et réunit la ville à la forteresse qui succéda à la *Moles Hadriani* ou Mausolée d'Hadrien. Les papes Nicolas V et Clément IX l'ont fait restaurer, et ont fait placer sur la balustrade de chaque côté des statues colosssales d'anges qui portent les instrumens du supplice du Sauveur. De-là vient son nom actuel *ponte di S. Angelo*, *pont de S. Ange*. C'est le plus beau pont de Rome. Le *pons Milvius*, appelé *Ponte Molle*, depuis que le pape Nicolas V le fit rétablir, fut bâti du temps de Sylla, sous le censeur Marcus Æmilius Scaurus. Pendant la nuit, ce pont étoit le séjour ordinaire de bandes de voleurs. C'est sur ce pont que, par ordre de Cicéron, furent arrêtés les ambassadeurs des Allobroges, dont les lettres découvrirent la conjuration de Catilina. Enfin le huitième et dernier, à trois milles de Rome, sur l'Anio ou le Teverone, s'appelle encore aujourd'hui *ponte Salaro* (*pons Salarius*). Il conduisoit sur la voie *Salaria*. On voit par des inscriptions que Narsès reconstruisit ce pont, que Totila avoit détruit. Il y avoit encore quelques autres ponts dans les environs de Rome; savoir, le *pont Lucanus*, sur l'Anio ou le Teverone, construit probablement sous l'empereur Claude lors de son expédition contre les Bretons; le *pont Mammæus* ou

Mammolus, construit par Alexandre-Sévère, sur l'Anio, près de Rome, et appelé ainsi en mémoire de la mère de ce prince ; le pont *Nomentanus*, sur la même rivière, conduisoit sur la *voie Nomentana ;* aujourd'hui il s'appelle *ponte della Montana.* Les plans et dessins de plusieurs des ponts dont je viens de parler se trouvent à la planche 22e du *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, etc.*, par *J. N. L.* Durand et *J. G.* Legrand.

Le *pont de Trajan* est celui que cet empereur avoit bâti sur le Danube pour faciliter ses irruptions dans la Dacie. Selon la description de Dion Cassius, il avoit vingt piles en pierres de taille, qui, sans compter les fondations, avoient cent cinquante pieds de haut, soixante de largeur, et qui étoient jointes par des arches de cent soixante-dix-pieds d'ouverture. Paul Jove lui donne trente-quatre, et le comte de Marsigli, dans son ouvrage sur le Danube, vingt-trois piles. Les auteurs ont beaucoup différé sur la place où ce pont doit avoir existé. Le célèbre géographe Büsching a donné des raisons très-plausibles, qui font penser que ce pont étoit placé entre Zernigrad, château ruiné sur le Danube, et Czernecz, bourg habité par des Wallaques, à deux lieues environ au-dessous d'Orsova, dans un endroit où le Danube n'est large que de mille pas. Ce pont ne subsista pas long-temps. Hadrien le fit démolir, et il fit mourir Apollodore, l'architecte qui l'avoit bâti, parce que ce pont avoit facilité aux barbares leurs irruptions dans l'empire romain. Plusieurs auteurs ont taxé Dion Cassius d'exagération dans ce qu'il rapporte sur ce pont; mais du moins Montfaucon n'auroit pas dû opposer au récit de Dion la représentation qu'on voit de ce pont sur la colonne trajanne (figuré entr'autres dans l'*Antiquité expliquée*, tom. IV, partie 2, pl. 115), parce que ce monument ne devoit pas donner une idée de la grandeur et de la beauté du pont, mais seulement indiquer son existence. On parle aussi du *pont d'Alcantara* sur le Tage, comme d'un des beaux restes de la splendeur romaine. C'est, suivant une inscription, l'ouvrage d'un gouverneur du pays, en l'honneur de l'empereur Trajan. Ce pont a six cent soixante-dix pieds de longueur ; il est formé par six arches dont chacune a quatre-vingts pieds d'une pile à l'autre. Les piles sont carrées, et ont vingt-sept ou vingt-huit pieds de face de chaque côté. La hauteur du pont depuis la surface de l'eau est de deux cents pieds. Mais le plus imposant et le plus merveilleux peut-être est celui connu sous le nom de *pont du Gard*, gravé tome IV, partie 2, planche 116, de l'*Antiq. expliq.*, et dans le recueil cité de MM. Durand et Legrand, planche 24. Il est construit entre deux montagnes dont il fait la jonction, et il continuoit l'aqueduc qui conduisoit à Nîmes les eaux de la fontaine d'Euve. Il étonne par la hauteur de sa masse à triple étage; car trois ponts sont posés l'un sur l'autre; le premier a six arches, le second en a onze, et le troisième trente-six. Il servoit à deux usages ; outre l'aqueduc que formoit le troisième pont, le premier donnoit aux voyageurs un passage libre sur la rivière. Il n'est pas moins admirable par la hardiesse de son exécution en pierres posées à joints secs, c'est-à-dire, réunies sans chaux ni ciment.

Palladio a bâti à Vicence, et il a projeté des ponts décorés d'architecture dans le système des anciens, mais il a donné aux piles une plus grande légèreté. Il en fixe la proportion depuis le quart jusqu'au sixième de l'ouverture des arches. Indépendamment des caractères différens qu'on peut apporter dans la

décoration des ponts, leur construction exige des études particulières, et une suite d'expériences telle, que les architectes qui ont embrassé ce genre, y ont été presqu'exclusivement employés.

En France la construction des routes et celle des ponts a été confiée depuis un petit nombre d'années à un corps d'ingénieurs civils, pour l'instruction desquels une école spéciale a été organisée, et qui s'est acquis une célébrité méritée; sur-tout depuis que les ingénieurs PÉRONNET et DE CHEZI en ont eu la direction. On peut même les regarder comme les fondateurs de cette école. Ces savans ont introduit dans la construction des ponts un nouveau système quant à la forme, et ont laissé de grands et beaux exemples à suivre dans les *ponts* de *Mantes*, de *Melun*, de *Sainte-Maxence*, de *Neuilly* et notamment dans celui dit *de la Révolution*, et aujourd'hui *de la Concorde*, qui communique de la belle place des Champs-Elysées au palais du Corps législatif. On a cherché à en rendre les piles très-légères et les arches les plus étendues et les plus surbaissées qu'il soit possible.

Dans le système des anciens l'œil est en général moins étonné, mais plus satisfait, et les réparations que le temps rend nécessaires sont faciles; la reprise d'une des arches n'exige pas qu'on étaye toutes les autres, avec des difficultés presqu'égales à celles qu'a offertes la construction primitive. Selon M. Legrand, ceux appelés jusqu'ici à la décoration des ponts, n'ont pas déployé le caractère de fermeté et de beauté dont les anciens nous ont donné l'exemple. Il est incontestable que, pour établir avantageusement un pont, on doit proportionner le nombre et la grosseur des piles, à la rapidité du fleuve, au volume de ses eaux, et aux inondations plus ou moins fréquentes, plus ou moins fortes qui peuvent survenir. L'étendue des arches et leur courbure surbaissée doivent également avoir des proportions. M. Legrand propose pour modèles les ponts modernes déjà cités, où l'on remarque l'accord d'une pratique soignée et d'une théorie fondée sur de savans calculs. Il infère de l'expérience acquise, qu'il doit résulter une plus grande somme d'avantages à construire des arches d'une médiocre étendue, et à les sur-élever assez pour diminuer la pesanteur de leurs voussoirs, sans offrir néanmoins une pente inaccessible aux voitures.

On construit aussi des ponts en brique, en bois, en fer, on les couvre par des galeries pour s'abriter des vents et du soleil, et l'on peut appliquer à ceux-ci une partie des observations faites sur les précédentes. Mêmes précautions à prendre pour garantir leurs constructions des glaces ou des crues subites et extraordinaires. Nécessité absolue de prévoir en les bâtissant les moyens de les rétablir dans les parties les plus exposées à la dégradation. La pl. 23 du *Recueil et parallèle* de MM. Durand et Legrand indiqué plus haut, offre une multitude d'exemples en différens genres et des moyens de comparaison bien propres à éclairer sur les divers procédés à employer pour arriver au même but, sur les degrés variés de richesse auxquels on peut porter ce genre de monumens. Ponts triomphaux, ponts couverts, arcs ogives ou surmontés, formes surbaissées, arches étendues, ponts de fer fondu, usités en Angleterre, quelques ponts chinois même y sont exprimés, et cependant on est bien loin d'avoir épuisé la matière. Par exemple, le pont de Schafhouse, ouvrage plus remarquable du côté des procédés de construction en charpente, que sous le rapport des formes et du

goût, n'y est point représenté. On n'y a pas figuré non plus les ponts simples et légers, quelques ponts ingénieusement construits à Lyon et dans d'autres villes de France, le pont de Westminster à Londres, le Pont-Neuf à Paris, quelques ponts en Suisse, en Amérique, en Angleterre, en Hollande, en Ecosse, etc. On n'a pu donner le dessin du nouveau *Pont des Arts*, puisqu'il est postérieur à la publication de l'ouvrage de M. Durand. Il est en fer coulé, et c'est le premier de ce genre qui ait été exécuté en France. La forme élégante et svelte le fait distinguer du Pont-Neuf et de celui des Tuileries, entre lesquels il est construit. Parmi les beaux ponts de France, on peut citer outre ceux dont il a été question, le pont d'Orléans, et celui de Chatellerault.

Un des plus anciens ponts dont les historiens fassent mention, est celui que, selon Hérodote, la reine Nitocris fit construire à Babylone sur l'Euphrate. Diodore de Sicile prétend que ce pont avoit cinq stades de long, mais comme Strabon assure que l'Euphrate n'avoit qu'un stade de large, Rollin, dans son Histoire ancienne, en a conclu que ce pont ne pouvoit avoir cinq stades. Il peut se faire que l'Euphrate n'eût ordinairement qu'un stade de large, mais dans les temps de crue, il devoit en avoir davantage. La longueur du pont répondoit sans doute à la largeur du fleuve dans le temps de son débordement. Le Mançanarès, qui baigne une des extrémités de Madrid, n'est qu'un ruisseau; mais comme dans les crues d'eau il se déborde et couvre toute la campagne, Philippe II fit bâtir dessus un pont qui a 1100 pas de longueur. En évaluant les stades sur le pied de 51 toises, on aura 255 toises. Le pont de Westminster en a 205, sur un peu plus de 7 de large, et le Pont-Neuf de Paris 144. Au reste, ce pont de Babylone étoit bien éloigné de la perfection des nôtres. Il ne consistoit qu'en plusieurs gros piliers de pierre, bâtis de distance en distance, et sans arches, puisqu'on y mettoit des pièces de bois pour passer d'un pilier à l'autre.

PONTCEAU; c'est un petit pont d'une seule arche en maçonnerie, ou d'une seule travée de charpente, construit sur une petite rivière ou un canal.

PONTY, est un terme employé dans les verreries lorsqu'on veut parler d'une pièce faite sans que l'ouvrier, pour former l'ouverture, ait attaché sa canne au fond de cette pièce. Cette manœuvre y laisse plus ou moins de matière, et toujours une cassure nécessaire pour séparer la pièce; et c'est-là ce qu'on appelle le *ponty*. L'usage de faire des vaisseaux avec le fond plat est entièrement aboli. Il est assez vraisemblable que la faïence et la porcelaine qui sont devenues si communes en Europe, ont beaucoup contribué à faire disparoître les vaisseaux de verre devenus moins nécessaires. Leur fragilité naturelle en a dégoûté; on leur a préféré des matières plus solides; et les verriers ont voulu soutenir leurs manufactures, en donnant leurs ouvrages à meilleur marché. Ainsi le ponty s'est établi au point qu'il est devenu général. Cependant il forme dans le vaisseau une inégalité qui le rend plus facile à casser, et qui le met hors d'état de soutenir le feu. Tout l'art de ne point faire de ponty, ainsi que les Romains l'ont pratiqué, se réduit à tenir le verre que l'on a commencé à former, avec une espèce de tenaille de fer à trois ou quatre branches. Les verriers donnent à cet instrument le nom de canne à ressort. *Voyez* VERRE.

PORC; cet animal étoit réputé immonde parmi les Ægyptiens;

l'entrée des temples étoit défendue aux gardiens des pourceaux, ils étoient distingués du reste de la nation, et ne pouvoient s'allier qu'entr'eux.

Athénée rapporte, d'après Agathocle le Babylonien, que le porc étoit un animal sacré chez les Crétois, parce qu'ils croyoient que Jupiter avoit été alaité par une truie. Ils avoient pour cet animal une extrême vénération. Quant aux autres Grecs, Varron et Ovide nous apprennent que le porc fut la première des victimes qu'ils offroient aux dieux. On immoloit un porc dans les petits mystères d'Eleusis; cette victime fut encore offerte à Sylvain ou Hercule rustique. Les Argiens immoloient des cochons à Vénus dans les *Hystéries*, fêtes dont le nom dérivoit de celui de la victime; *hys* désigne en grec un porc. Les sacrifices de porc offerts à Cérès étoient sur-tout célèbres; selon les prêtres on immoloit cet animal à cette déesse, parce qu'il fait beaucoup de dégât dans les moissons; ils en apportoient encore une raison mystique, savoir la situation de ses yeux qui l'oblige de regarder toujours la terre. On immoloit une truie avec des cérémonies particulières, lorsqu'on faisoit des alliances et lorsqu'on se marioit. Les porcs étoient aussi immolés sur les autels des Lares. *V.* SANGLIER.

PORCELAINE. Nous devons à l'action du feu sur les terres, les sables et les pierres, et sur la combinaison de ces substances, soit entre elles, soit avec des préparations minérales ou métalliques, quatre sortes de produits qui nous procurent autant d'agrémens que de commodités : ce sont le VERRE, la FAÏENCE, la TERRE CUITE (*Voy.* ces mots) et la porcelaine. Celle-ci est une matière composée et réduite à un état mitoyen, entre le verre et la poterie, selon la qualité des matières; elle est plus ou moins blanche, plus ou moins solide, plus ou moins transparente, sans que cette dernière qualité lui soit essentielle. Le tour à faire la porcelaine est semblable à celui du faïencier et du potier-de-terre, et les pièces s'y traitent de même. Celles qui sont d'une forme à ne pouvoir être tournées, comme les plats, les assiettes, les saladiers goudronnés, etc., se font par le moyen des moules. Les figures, les statues, les bustes, dont on orne les appartemens, sont moulés de même. On les travaille aussi à la main avec des ébauchoirs, de la même manière que les modeleurs en terre glaise ou en cire exécutent les ouvrages de ce genre. Les porcelaines, comme les faïences, sont ordinairement enduites d'un vernis blanc ou coloré, qui leur est aussi étranger que le vernis dont on couvre le bois. Ce vernis n'est autre chose qu'une couche de verre fondu, qui n'a qu'une demi-transparence. On donne à cette couche le nom de *couverte*. Lorsque la porcelaine, une fois cuite, a été mise en couverte, on l'orne de peintures, comme on fait à l'égard des émaux, et on la met de nouveau au feu pour fondre les couleurs dans un four uniquement destiné à ce travail. La meilleure porcelaine est la plus solide; c'est de la pureté et de la blancheur de l'argile qui entre dans sa composition, que dépend sa qualité, ainsi que celle de toutes les poteries.

L'art de fabriquer la porcelaine est très-ancien; on ignore son origine. Il est constant que les Ægyptiens l'ont connu. On en conserve dans tous les Cabinets. CAYLUS en a publié dans les tom. IV, V, VI et VII de son *Recueil d'antiquités*. Ce qu'en dit cet écrivain prouve qu'en Ægypte on travailloit la porcelaine par les mêmes procédés, et qu'on employoit des couleurs qu'on emploie aujourd'hui. Cet art aura

sans doute passé d'Ægypte en Asie, et de là dans la Chine, qui, n'ayant pas éprouvée de longues guerres ni de fréquentes révolutions, a, depuis un temps immémorial, conservé ses fabriques dans toute leur vigueur.

Le *pé-tun-tsé* et le *kao-lin* sont les deux matières dont on fait usage pour la fabrication de la porcelaine d'Asie ou des Indes. Le pé-tun-tsé est un vrai spath fusible, semblable à ceux qu'on trouve en quantité dans différens endroits de la France. Le kao-lin, bien examiné, n'a paru être autre chose qu'une argille blanche très-pure, qui ne prend aucune couleur au plus grand feu. On a reconnu que l'une de ces matières étoit vitrifiable, et que l'autre ne l'étoit pas.

On divise en six classes la porcelaine qui nous vient d'Asie : la *truitée*, le *blanc ancien*, la *porcelaine du Japon*, celle *de la Chine*, le *Japon chiné* et la *porcelaine de l'Inde*. La porcelaine truitée, qu'on appelle ainsi, sans doute, parce qu'elle a de la ressemblance avec les écailles de la truite, paroît être la plus ancienne et celle qui tient de plus près à l'enfance de l'art. Cette porcelaine a deux imperfections ; la pâte en est toujours fort grise, et la couverte gercée en mille manières. Elle est peu transparente, très-fragile, et n'est point sonore ; elle tient au feu plus facilement qu'une autre. Pour cacher la difformité de ses gerçures, on l'a barriolée de couleurs différentes. Cette bigarrure fait son mérite et sa réputation. C'est la porcelaine truitée que, vers 1766, M. le comte de Lauraguais est parvenu à imiter parfaitement. On prétend que sa porcelaine ne le cédoit en rien à celle des Chinois pour la facilité à se tourner, à se modeler, par la solidité de sa couverte, et par son aptitude à recevoir les couleurs. Le blanc ancien est d'une grande beauté, soit qu'on s'en tienne à l'éclat de sa couverte, soit qu'on en examine le biscuit. Cette porcelaine est précieuse, assez rare, et de peu d'usage ; sa pâte paroît très-courte, et on n'en a pu faire que de petits vases ou des figures et des magots, dont la forme se prête à son défaut. On la vend dans le commerce comme porcelaine du Japon, quoiqu'il s'en fasse de très-belle de la même espèce à la Chine. Il y en a de deux teintes différentes, l'une qui a le blanc de la crême, l'autre qui joint à sa blancheur un léger coup-d'œil bleuâtre, qui semble annoncer plus de transparence. On a cherché à imiter cette porcelaine dans la fabrique de Saint Cloud, et il en est sorti des pièces qui ont paru fort belles. Il est difficile de bien distinguer ce qu'on nomme porçelaine du Japon, de ce que la Chine fournit de plus beau en ce genre. On prétend qu'en général ce qu'on appelle véritablement *Japon*, a une couverture plus blanche et moins bleuâtre que la porcelaine de la Chine ; que les ornemens y sont mis avec moins de profusion, que le bleu y est plus éclatant, que les dessins et les fleurs y sont moins baroques et mieux copiés de la nature. Il y a moins à douter sur la porcelaine de la Chine ; la couverte est plus bleuâtre, elle est plus chargée de couleurs, et les dessins en sont plus bizarres que dans celle qu'on nomme du Japon. La pâte, elle-même, est communément plus blanche, plus liée, plus grasse ; son grain plus fin, plus serré, et on lui donne moins d'épaisseur. Parmi les diverses porcelaines qui se fabriquent à la Chine, il y en a une qui est fort ancienne ; elle est peinte en gros bleu, en beau rouge, et en vert de cuivre ; elle est très-grossière, massive, et d'un poids considérable. Il s'en trouve de cette espèce qui est truitée ; celle qui ne l'est pas est sonore ; mais l'une et

l'autre ont très-peu de transparence. Elle se vend sous le nom d'*ancien Chine*. Les pièces de cette porcelaine ont toujours au-dessous trois ou quatre traces de supports, qui ont été mis pour l'empêcher de fléchir dans la cuisson. Avec ce secours, on est parvenu à fabriquer des pièces d'une hauteur et d'un diamètre considérables.

Les porcelaines qui ne sont pas de cette espèce, et qu'on appelle *Chine moderne*, ont la pâte plus longue, le grain plus fin, et la couverte plus glacée, plus blanche, plus belle; elles ont rarement des supports, et leur transparence n'a rien de vitreux. Tout ce qui est fabriqué de cette pâte varie à l'infini pour la forme, pour les couleurs, pour la main-d'œuvre et pour le prix. Les Chinois ont conservé pour leurs vases les formes les plus simples et les premières trouvées. Une cinquième espèce de porcelaine, c'est celle à qui l'on donne le nom *de Japon chiné*, parce qu'elle réunit aux ornemens de la porcelaine qu'on croit du Japon, ceux qui sont plus dans le goût de la Chine. Dans cette espèce de porcelaine, on en distingue une enrichie d'un très-beau bleu, avec une couverte qui est d'un véritable émail blanc. Les couleurs s'appliquent, en général, de la même manière sur toutes les porcelaines de la Chine, sur celles même qu'on a faites à son imitation. La première, la plus solide de ces couleurs, est le bleu qu'on retire du saffre, qui n'est autre chose que la CHAUX DE COBALT. (*Voy.* ce mot.) Autrefois les Chinois employoient l'azur natif, ce qui rendoit leur bleu si beau et si précieux; mais les mines d'où ils le tiroient étant presqu'épuisées, ils se servent maintenant d'un azur qui leur vient d'Europe; c'est le *small*, c'est-à-dire, la matière colorante du cobalt, unie par le feu à des frittes de verre pulvérisées ensuite; c'est là ce que nous nommons azur. Cette couleur s'applique ordinairement à crud sur tous les vases, avant de leur donner la couverte et de les mettre au four. Toutes les autres couleurs, et même le bleu qui entre dans la composition de la palette, s'appliquent sur la couverte, et ont besoin d'être unies préalablement avec une matière saline ou une chaux de plomb qui favorise leur ingrez dans la couverte. Une manière particulière et assez familière aux Chinois de peindre la porcelaine, c'est de colorer la couverte toute entière. Il se fait des choses de fantaisie très-extraordinaires en ce genre. De quelque manière que les couleurs soient appliquées, elles se tirent communément du cobalt, de l'or, du fer, des terres martiales et du cuivre; celle du cuivre est très-délicate, et demande de grandes précautions. Je ne dois pas omettre qu'il se fabrique encore à la Chine une sorte de porcelaine toute percée à jour, en forme de découpure. Quoique la science des peintres chinois ne soit fondée sur aucun principe, et qu'elle ne consiste que dans une certaine routine, il faut pourtant avouer qu'ils ont le talent de peindre sur la porcelaine aussi bien que sur les éventails et sur les lanternes d'une gaze très-fine, des fleurs, des animaux et des paysages qui font plaisir. Le travail de la peinture est partagé dans un même laboratoire, entre un grand nombre d'ouvriers; l'un a soin uniquement de former le premier cercle coloré qu'on voit près de la porcelaine, l'autre trace les bords des fleurs que peint un troisième; celui-ci est pour les eaux et pour les montagnes; celui-là pour les oiseaux et pour les autres animaux. Les figures humaines sont d'ordinaire les plus maltraitées. On a vu des porcelaines où des dames chinoises et tartares étoient peintes au naturel; la draperie, le teint et les

traits du visage, tout y étoit recherché : de loin on eût pris ces ouvrages pour de l'émail.

Toutes les porcelaines dont je viens de parler se font à King-te-Tching, bourgade immense de la province de Kiansi. Elles y occupent cinq cents fours et un million d'hommes. On a essayé à Pékin et dans d'autres lieux de l'empire, de les imiter ; mais les expériences ont été infructueuses par-tout, quoiqu'on n'y ait employé que les mêmes ouvriers et les mêmes matières. De tous ces établissemens il ne reste, d'un peu accrédité, que celui qui s'est formé au voisinage de Canton, où l'on fabrique la porcelaine connue sous le nom de *porcelaine des Indes*. Toutes les couleurs, excepté le bleu, y relèvent en bosse, et sont communément mal appliquées. On ne voit du pourpre que sur cette porcelaine, ce qui a fait naître la folle idée qu'on la peignoit en Hollande. La plupart des tasses, des assiettes, des autres vases qui viennent en Europe, sortent de cette manufacture, et sont très-peu estimés à la Chine.

C'est par la solidité que les porcelaines de la Chine l'emportent véritablement sur celles de l'Europe ; c'est par la propriété qu'elles ont d'être chauffées plus promptement et avec moins de risque, de souffrir sans danger l'impression subite des liqueurs froides et bouillantes. Un autre avantage bien rare de la porcelaine des Indes, c'est que sa pâte est excellente pour faire des creusets et mille autres ustensiles de ce genre, qui sont d'une utilité journalière dans les arts. Ils ne communiquent rien aux verres et aux matières qu'on y fait fondre. Leur substance est si pure, si blanche, si compacte et si dure, qu'elle n'entre en fusion que très-difficilement, et ne porte point de couleur.

La Chine a, comme tous les autres pays, des antiquaires qui se préviennent en faveur des anciens ouvrages ; mais il n'en est pas de la porcelaine comme des médailles, qui donnent la science des temps reculés. La vieille porcelaine peut être ornée de quelques caractères chinois, mais qui ne marquent aucun point d'histoire. Ainsi les curieux n'y peuvent trouver qu'un goût et des couleurs qui la leur font préférer à la moderne. Plusieurs ont cru que la porcelaine long-temps ensevelie dans la terre, et qu'on retire des ruines de vieux bâtimens, et sur-tout de puits abandonnés, prenoit une teinte de couleur particulière qui la rendoit plus précieuse. Si cette porcelaine est estimée, recherchée, ce n'est pas qu'elle ait acquis dans le sein de la terre de nouveaux degrés de beauté, mais c'est parce que sa beauté ancienne ne s'est point altérée ; et cela seul a son prix à la Chine, où l'on paye fort cher les moindres ustensiles de simple poterie dont se servoient les empereurs Yao et Chun, qui ont régné plusieurs siècles avant la dynastie des Tang, temps auquel la porcelaine devint à l'usage des empereurs. Tout ce que la porcelaine acquiert en vieillissant dans la terre, c'est quelque changement qui se fait dans son coloris, ou si l'on veut dans son teint, qui montre qu'elle est vieille. La même chose arrive au marbre, à l'ivoire, mais plus promptement, parce que le vernis empêche l'humidité de pénétrer aisément la porcelaine. On a imaginé en Chine le moyen d'imiter les anciennes porcelaines ; mais le travail que cette imitation nécessite, n'a rien de particulier. Le seul monument remarquable de cette matière, dont parlent les historiens, est la tour élevée dans une vaste plaine, voisine da la ville de Nanking. Elle est octogone, à neuf étages voûtés, incrustée de marbre en dedans, et revêtue de porcelaine en dehors, d'où on l'a nom-

mée *Tour de porcelaine.* A chaque étage est une galerie, et toutes sont couvertes de toits verts, soutenus par des soliveaux dorés, d'où pendent de petites cloches de cuivre, qui, agitées par le vent, rendent un son assez agréable. La pointe est surmontée d'une pomme de pin, qu'on dit être d'or massif. Tout y est travaillé avec tant d'art, qu'on ne peut distinguer ni les soudures ni les liaisons des pièces de porcelaine, et que l'émail et le plomb dont elle est couverte à différens endroits, glacés de vert, de rouge et de jaune, la fait paroître toute enrichie d'or, d'émeraudes et de rubis. FISCHER a représenté cette tour dans son *Essai d'architecture historique.* Elle subsiste depuis huit cent ans environ, sans être presque endommagée.

Quant aux ouvrages à consulter sur l'histoire de la porcelaine chinoise et sur l'art de la fabriquer, on n'a guère que la description du Père d'ENTRECOLLES, jésuite, consignée dans le *Recueil des Lettres édifiantes.* Depuis elle a été copiée dans l'*Histoire de la Chine*, du Père DU HALDE; dans le *Dictionnaire du Commerce*, dans l'*Histoire des Voyages* et dans le *Recueil d'observations curieuses.* On en trouve aussi l'extrait dans l'*Encyclopédie.*

Le commerce établit des rapports entre les nations les plus éloignées. Ce fut lui sans doute qui introduisit en Europe les arts asiatiques. Si, dans la fabrique de la porcelaine, le manque de bonnes matières premières n'a pas permis aux Européens une imitation parfaite, au moins ont-ils surpassé leurs maîtres dans l'élégance des formes et les parties de l'art qui dépendent du goût. La Saxe a eu pendant longtemps les manufactures les plus renommées. Mais enfin la France s'est aussi emparée de ce bel art, et l'a poussé à un grand point de perfection. Cependant il y en a qui préfèrent encore le beau Saxe, attendu que sa converte est agréable à la vue, très-égale, très-solide et très-fixe au feu; ses couleurs, surtout, ont un ton mâle, elles sont bien assorties à la converte; elles ne sont ni trop ni trop peu fondues, sans être noyées et glacées comme la plupart de celles de Sèvres. Le Mémoire que le comte de MILLY a fait imprimer en 1771, sur l'*Art de la porcelaine*, avec figures, semble réunir tout ce qu'on peut desirer sur la fabrication de la porcelaine de Saxe, et sur la composition et application des couleurs. C'est un ouvrage que ne doit point négliger celui qui travaille à perfectionner un art déjà porté à un degré supérieur en France. La manufacture de Sèvres a abandonné sa pâte de fritte ou substances fondues, pour lui en substituer une autre faite avec une terre d'une extrême blancheur, découverte en 1757 par M. Vilaris, à Saint-Yves en Limousin. Cette pâte, à la vérité fort courte, est plus solide que l'ancienne; la mie en est plus belle, le grain plus agréable, la transparence moins vitreuse. La France possède plusieurs autres manufactures de porcelaines, telles que celles de Saint-Cloud, de Chantilly, de Clignancourt et autres. M. Turgot en avoit établi une dans le Limousin, lorsqu'il en étoit intendant. Cet établissement, qui est sur les lieux mêmes, et qui a sur tous les autres le choix de la matière, le bon marché de la main-d'œuvre, ne demande qu'à être conduit avec zèle et intelligence pour faire cesser toute concurrence. Il rivaliseroit seul avec la fabrique de Sèvres, qui cependant l'emportera toujours sur les autres par l'élégance de ses formes, la beauté de ses peintures et le bon goût de ses ornemens. En 1775, il s'étoit établi dans le faubourg Saint-Antoine, à Paris, une

manufacture de porcelaine qui alloit sur le feu.

Parmi ceux qui ont inventé une sorte de porcelaine appelée *porcelaine fausse*, on compte M. de Réaumur et Daniel Krafft. On en trouve les procédés dans le *Dictionnaire de l'Industrie*, qui donne aussi des détails sur la fabrication des porcelaines de toute espèce.

Ceux qui fabriquent de la porcelaine doivent sur-tout s'attacher à imiter les belles formes qui nous sont données par les anciens. On desireroit sur-tout que les peintures aient un rapport direct avec les occasions pour lesquelles elles sont destinées, que les diverses pièces d'un même service aient entr'elles une sorte de relation, etc.

PORCHE : c'est une espèce de vestibule ou lieu couvert, soutenu de colonnes ou piliers, qu'on voit audevant de l'entrée principale de la plupart des églises et des temples; on le nomme *ceintré*, si son plan est une portion de cercle; *circulaire*, si son plan est rond ou a la forme d'un cercle : on le dit *fermé*, si les entre-colonnemens ou espaces entre les piliers, sont remplis de grilles de fer, comme à l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris.

On nomme aussi *porche* une cage de menuiserie pratiquée en dedans d'une église pour former une double porte. On en voit dans plusieurs églises. On l'appelle aussi *tambour*.

PORFIDO ROSSO, NERO, VERDE. *V.* PORPHYRE.

PORINUS LAPIS. *V.* PORUS.

PORPHYRE. A l'article GRANITE (*Voyez* ce mot) nous avons indiqué en quoi consiste la différence entre le granite et le porphyre. Cette dernière substance est désignée par Pline sous le nom de *porphyrites*. C'est à tort que WINCKELMANN, dans ses *Observations sur l'Histoire de l'art*, a prétendu qu'il n'est pas sûr que l'Ægypte ait produit du porphyre. Il est probable que les Ægyptiens, qui faisoient grand cas de la SYENITES (*V.* ce mot), négligèrent pendant long-temps le *porphyrites*, et d'après cela les ouvrages en porphyre ne peuvent prouver une grande antiquité; il ne reste en effet que peu de statues en porphyre d'un travail vraiment ægyptien.

Le mélange de rouge et de blanc a paru aux anciens artistes moins propre pour l'exécution des statues, et cette substance n'a pas été employée pour la sculpture dans les plus beaux temps de l'art. Une observation faite par Pline vient à l'appui de ce qu'on vient de dire. Après avoir raconté que Vitrasius Pollio, gouverneur de l'Ægypte, donna à l'empereur Claude des statues de porphyre qu'il avoit fait apporter d'Ægypte à Rome, Pline ajoute qu'on les regardoit comme une nouveauté bizarre, et qu'on n'approuvoit point ce genre de travail. D'après cela on juge facilement que le nombre des statues antiques en porphyre a dû nécessairement être peu considérable. Cette substance sembloit plutôt faite pour être employée à des colonnes, des monumens funèbres, des urnes, etc., dont il y a sur tout à Rome un grand nombre dans le baptistaire de S. Jean, dans l'église de S. Jean-de-Latran, dans l'église de S. Constance hors de la ville, dans le Musée Pio-Clémentin, etc. Pline et Anne Comnène parlent de colonnes de porphyre qui ornoient l'intérieur du labyrinthe d'Ægypte. Il paroît que les carrières les plus célèbres de porphyre étoient dans l'Arabie ægyptienne, c'est-à-dire, dans la partie de l'Afrique qui avoisine l'Ægypte, et qu'on a souvent confondue avec l'Arabie proprement dite. Mais la grande quantité de colonnes de porphyre trouvées à Palmyre, doit faire nécessairement

présumer que cette matière se trouvoit aussi dans l'Arabie orientale ou asiatique.

Dans ses *Lettres sur l'Italie*, M. Ferber a donné des détails sur les différentes sortes de porphyre des anciens qu'il a observées à Rome. Le porphyre rouge, *porfido rosso*, est le plus connu dans cette ville; il a le fond d'un rouge foncé, avec des taches blanches oblongues. Ce fond rouge est plus ou moins foncé dans les différens morceaux, et il y en a même où il est presqu'absolument noir. Les taches blanches sont du *feld-spath*, qui ressemble au schorl. Il y a deux variétés de *porphyre noir*, le *porfido nero* des Italiens, le porphyre noir proprement dit; et celui qu'ils appellent *serpentino nero antico*. Le premier a le fond absolument noir, semé de petites taches blanches de forme oblongue; à l'exception de la couleur, il ressemble absolument au porphyre rouge ordinaire. L'autre appelé *serpentino nero antico*, a aussi le fond noir avec de grandes taches blanches de forme oblongue ou parallélépipédique; à la couleur près, cette variété ressemble au serpentin vert antique. Le *porphyre brun* a le fond brun et de grandes taches verdâtres de forme oblongue. Il y en a deux variétés; l'une a le fond d'un brun couleur de foie, avec des taches d'un vert jaunâtre clair; l'autre a le fond d'un brun noirâtre, et des taches moitié noires, moitié vert clair. Il y a plusieurs sortes de *porphyre vert*; les Italiens distinguent le *serpentin vert antique* et le *porphyre vert* proprement dit. La première de ces deux variétés se trouve en quantité et en grands blocs dans les environs de l'ancienne Ostie, port où on déchargeoit les vaisseaux venant d'Ægypte, chargés de pierres de ce pays. Le fond du serpentin vert antique est de couleur verte, et les taches sont de forme oblongue ou parallélépipédique, semblables au feld-spath ou au schorl, et d'un vert plus ou moins clair. Quelquefois il y a dans cette substance des cavités qui ressemblent aux soufflures que l'air enfermé produit dans les matières métalliques qui ont été fondues. On y trouve aussi très-souvent des taches de silex ou d'agathe d'un blanc transparent, d'une forme irrégulière, mais qui cependant approche de la figure circulaire. Quant à la couleur, M. Ferber a vu les trois variétés suivantes: la première est celle dont le fond étoit d'un vert foncé et les taches d'un vert clair; c'est la variéte la plus commune, et il y en a des morceaux dont le fond est tellement foncé, qu'il approche du noir: la seconde variété a le fond d'un vert foncé, avec des taches noires, et la troisième a le fond d'un vert clair, ou plutôt jaunâtre, avec des taches noires. La variété que les Italiens appellent *porphyre vert* proprement dit, a le fond d'un vert foncé et presque noirâtre, entremêlé de nuances plus claires, quelquefois d'un vert de gazon très-clair. La matière du fond n'est pas toujours aussi dure que le jaspe; quelquefois on peut l'entamer en la grattant. Il existe quelques statues de porphyre rouge, mais on n'en connoît point de porphyre vert.

Le porphyre est préféré par les peintres, à toutes les autres substances, pour en faire les tables sur lesquelles ils broyent des couleurs. C'est ce qu'on appelle *porphyriser*.

Port. Un port est un espace en forme d'anse, de petit golfe dans la mer ou dans une rivière, qui est creusé, disposé par la nature ou par l'art, pour y tenir les vaisseaux et les bateaux en sûreté, et pour les charger et les décharger avec facilité. Les ports de mer sont ordinairement fermés par des môles, ou digues, ou jetées, à

l'entrée desquels on élève ordinairement un fanal, comme la tour de Cordouan, au port de Bordeaux.

Les ports les plus célèbres dans l'antiquité, ont été ceux de Carthage, de Mycènes, d'Alexandrie, de Syracuse, de Rhodes, de Messine. La fameuse Tyr en avoit deux : le plus grand étoit presque ovale, et contenoit plus de cinq cents bâtimens. Deux môles fondés à pierres perdues, à la profondeur de vingt-cinq à trente pieds d'eau, dirigés en portion de cercle, et s'étendant dans la mer, formoient l'entrée de ce port. Un troisième môle couvroit l'entrée, et en la garantissant de l'impétuosité des vagues, abritoit les vaisseaux. Deux tours fort élevées, situées aux têtes de ce môle, et sur les extrémités des deux premiers, servoient à défendre les deux embouchures que ces môles formoient. On y allumoit des fanaux pour guider les navigateurs. Le second port de Tyr, destiné pour les vaisseaux marchands, n'avoit rien de remarquable que son entrée, qui étoit décorée d'une magnifique architecture, et couverte d'un môle avancé qui la garantissoit des vents du midi. Le port d'Ostie fut encore un des plus célèbres. Suétone l'attribue à l'empereur Claude qui fit deux levées à droite et à gauche, et un môle sur l'entrée. A l'endroit où l'on fonda ce môle, il fit couler à fond le navire dont on s'étoit servi pour apporter de l'Ægypte le grand obélisque. Le môle étoit si grand, que Dion l'appelle une île. Ce port étoit situé à l'embouchure du Tibre dans la mer Tyrrhénienne, aujourd'hui la Méditerranée vis-à-vis la Sardaigne. Il avoit deux entrées au milieu desquelles s'élevoit une tour à l'instar du célèbre phare d'Alexandrie; comme lui elle étoit destinée à éclairer la marche des vaisseaux. L'empereur Trajan le restaura, l'agrandit, le doubla même, en y ajoutant un pareil espace, renfermé dans les pans d'un hexagone. Cet ensemble qui offroit aux bâtimens un abri sûr et commode, présentoit encore aux yeux tout le faste, toute la grandeur de l'architecture, dans la décoration des édifices dont il étoit environné, communiquant entr'eux par de larges galeries, et qui avoient des destinations différentes. Ainsi on y voyoit des greniers, des magasins, de vastes fabriques et dépôts, des hôtelleries pour les étrangers de toute classe, et jusqu'à des palais pour recevoir les ambassadeurs qui y abordoient pour se rendre à Rome. Le port d'Ostie de forme hexagone, est figuré dans MONTFAUCON, *Antiq. expliq.*, tom. IV, part. 2, pl. 143; et dans le *Recueil et parallèle* de MM. DURAND et LEGRAND, pl. 25, d'après le dessin de Serlio. Les médailles de Néron représentent ce port presque rond, tandis que Serlio le fait hexagone; mais il aura pu être réduit en cette forme dans la suite des temps. Il est hexagone sur une médaille de Trajan, avec l'inscription PORT. OST. Peut-être les monétaires l'auront fait ronde sur les médailles, parce que, vu la petitesse de l'espace, ils se dispensoient assez souvent de représenter les choses tout-à-fait comme elles étoient. MONTFAUCON, *Supplém. à l'antiq.*, tom. IV, pl. 49 *bis*, n° 2, a publié une inscription en mémoire d'un procureur ou inspecteur du port d'Ostie : *Claudii Optati Augusti liberti procuratoris portus Ostiensis.* Elle est dans un cercle, écrite au-dessous d'une couronne, qui paroît faite de petits brins d'herbes, telles qu'étoient les couronnes appelées *graminées ;* au bas est une patère. Le même antiquaire, d'après un manuscrit de Peiresc, a fait graver *ibid.* pl. 49,

le plan de l'ancien port de Fréjus: Il étoit presque triangulaire, et d'une assez grande étendue. A son entrée s'élèvent deux tours, une de chaque côté. On apperçoit au milieu du port, des ruines d'une forteresse. A l'occident, vers l'extrémité du port et sur le bord, on voit une espèce de porte ruinée. Ce port est maintenant à sec, et assez avant dans les terres. La pl. 49 *bis*, offre une pierre gravée représentant un port avec son phare de forme ronde, et placé sur une roche fort haute et très-escarpée. Les curieux trouveront la description d'autres ports dans l'*Hydrographie* de Fournier, et dans l'*Architecture hydraulique* de Bélidor; ils y verront aussi les ports de Toulon, de Marseille, d'Antibes et autres.

Port de voix; agrément du chant, lequel se marque par une petite note appelée en italien, *appoggiatura*, et se pratique, en montant diatoniquement d'une note à celle qui la suit, par un coup de gosier. *Voy.* Agrément.

Portail; on donne ce nom à l'entrée principale des églises, des palais et d'autres grands édifices. Le portail se distingue de la porte non-seulement par sa grandeur, mais aussi parce que de magnifiques ornemens, tels que des colonnes ou des pilastres, et leurs entablemens, en font une partie principale de la façade d'un édifice, et que de chaque côté du portail, il y a encore une petite entrée, mais qui fait un seul tout avec la grande entrée par l'ensemble et l'accord des ornemens. Il est très-naturel que dans un grand édifice, l'entrée attire de suite les regards, et qu'on ne soit pas obligé de la chercher. Selon l'architecture actuelle, le portail forme, dans l'une des façades, pour ainsi dire le point de vue principal auquel tout se rapporte. L'œil s'y fixe d'abord, et de là il se promène ensuite sur les autres parties de la façade. C'est pourquoi l'architecte devroit toujours observer ce principe essentiel, d'annoncer par le portail le goût et le genre de l'édifice auquel il appartient. La simplicité d'un portail d'ordre toscan ou dorique ne s'accorde guère avec un édifice dont les autres parties offrent la richesse de l'ordre corinthien; il en est de même d'un édifice dont les ornemens sont d'une grande simplicité, avec lequel un portail riche ne s'accorderoit guère. Cette règle si naturelle n'a pas été toujours observée. On voit quelquefois des églises dans le portail desquelles on a employé toutes les richesses de l'architecture, tandis que le reste de l'édifice ne montre qu'une architecture simple et modeste. Les artistes chargés de construire des portails pour d'anciennes églises, ont souvent commis de grandes méprises en employant une architecture qui ne convenoit nullement au monument devant lequel elle devoit figurer. A Saint-Eustache de Paris, église bâtie dans le style gothique, on a placé un portail bâti à la romaine. Dans le moyen âge, les architectes des églises gothiques ont commis la même faute. Quelquefois on trouve de ces églises dont tout l'extérieur est extrêmement simple et même grossier, tandis que le portail offre le plus grand luxe et une richesse excessive d'ornemens. Les grands édifices des anciens avoient la façade principale ornée de colonnes ou d'un portique, de sorte que toute la façade offroit un parfait accord. On passoit entre les colonnes du portique, et on y trouvoit les portes d'entrée. D'après cela, on peut dire que les anciens ne connoissoient pas cette espèce de décoration des édifices que nous appelons un portail.

Orazio Petrucci a laissé un ouvrage sur les portails d'ordre toscan, publié par son fils en 1643.

On peut encore consulter sur cette matière, le sixième livre des *Regole gener. d'architettura*, par *Séb.* SERLIO. — *Recueil des plus beaux portails de plusieurs églises de Paris*, par MORTON, d'après LE PAUTRE et MAROT; Paris, 1700, quatre-vingt-onze feuilles pet. in-fol. — *Elévation de plusieurs portails*, par MOREAU, quatorze feuilles in-folio. — *J. F.* BLONDEL, dans le deuxième volume de son *Cours d'architecture*, pag. 179 et 347. — *Elévation du portail d'une église paroissiale*, par *Ch.* DUPUIS, quatre feuilles in-folio. — *Elévations et plans de portails*, par LEUCHTE, 9 feuilles in-fol. — *Ornemens de portails*, par CHIAVERI, vingt-neuf feuilles in-fol. — *Décorations de portails*, par *J.* WACHSMUT, quatre feuilles in-fol. — *Instruction sur l'art de dessiner les portails*, par *J. R.* FÆSCH; Nuremberg, s. a. in-4°., avec 50 gravures.

PORTAMENTO DI VOCE. *V.* AGRÉMENT, PORT DE VOIX.

PORTE; on appelle ainsi toute ouverture ou baie d'une forme quelconque, pratiquée dans un mur ou cloison, pour servir d'entrée dans un lieu. On appelle aussi *porte* ce qui sert à fermer cette ouverture, de quelque matière et façon que ce soit. L'architecte doit considérer sur-tout le lieu, la forme et la grandeur. La nature des choses exige que la vue soit frappée par la porte; la symmétrie veut que la porte d'une maison occupe le milieu de la façade, parce que c'est une des parties qui ne sont guère employées deux à deux: au reste, il est aussi plus commode que la porte soit au milieu. Il faut que les portes des chambres soient placées de manière qu'il n'en résulte point d'irrégularité; lorsqu'elles se trouvent en face d'un côté percé de fenêtres, la porte doit être exactement en face d'un plein ou exactement en face d'un vide, c'est-à-dire, d'une fenêtre. Un architecte soigneux aura toujours l'attention de placer les portes de manière que la régularité ou l'eurhythmie n'en soit jamais troublée. La grandeur de la porte se règle sur celle de la maison, et sur sa destination. La meilleure proportion de la largeur à la hauteur d'une porte, est celle de 1 à 2. Les portes qui se trouvent à la façade extérieure des maisons, doivent être d'une architecture plus riche que celles de l'intérieur. Les ouvertures ou portes en plein ceintre font un très-mauvais effet lorsque les fenêtres qui se trouvent à côté ne sont pas en ceintre. Quant aux ornemens des portes, il est essentiel de les faire accorder avec le reste de l'architecture de l'édifice.

Lorsque les Romains vouloient bâtir une ville, on en traçoit l'enceinte avec la charrue, et celui qui étoit chargé du plan soulevoit la charrue dans l'endroit où devoit être l'entrée et la sortie. On plaçoit les figures des dieux aux portes des villes, ce qui les faisoit regarder comme saintes. On leur substitua depuis les figures des empereurs, et de là vint l'usage d'y mettre les armes des princes à qui les villes appartenoient. Les portes des villes anciennes paroissent avoir été formées souvent de trois arcades; du moins celle qu'on voit encore à Pompéii en a trois, une grande, qui répondoit à la chaussée de la rue, et les deux petites aux deux trottoirs. On attachoit aux murs des portes des villes les édits, les publications, etc. Les portes des villes romaines étoient garnies de herses, ou de portes à coulisses suspendues avec des cordes. Winckelmann en a observé les vestiges, c'est-à-dire, les coulisses, à d'anciennes portes de Rome, à une ancienne porte de Tivoli, à une porte de Pompéii, et on voit les débris d'une herse avec les cordes

qui la soutiennent, à une porte représentée dans une peinture antique de la villa Albani.

Les portes des temples avoient toujours assez de hauteur pour que l'espèce de toit qui les couvroit fût placée à la même hauteur que les chapiteaux des colonnes du portique. Quant à la forme de la porte, c'étoit ordinairement celle d'un parallélogramme, et la hauteur de l'ouverture étoit égale à-peu-près à deux fois sa largeur. Telles sont la porte du temple de Thésée à Athènes, celle du temple Ionique sur l'Ilissus, et celle du Panthéon à Rome. Vitruve nous apprend que les anciens avoient une forme particulière pour la porte de la cella des temples, elle différoit de celle du parallélogramme, et qui étoit plus large en bas qu'en haut. Il paroît que dans les beaux temps de l'art, cet usage n'existoit pas, comme on le voit par les restes des temples qui subsistent encore. Le temple de Vesta à Tivoli, et le temple dorique à Cora, ont des portes telles que Vitruve les indique.

Vitruve cite trois sortes de portes de temples; la dorique, la ionique et l'attique, dont la première convenoit aux temples doriques, la seconde aux temples ioniques, la troisième aux temples corinthiens. Les deux premières avoient moins de largeur que cette dernière; elles différoient encore l'une de l'autre par les ornemens qui les entouroient.

L'entrée du temple se fermoit par des portes à un ou à deux battans. Ces portes étoient tantôt en bois, tantôt en bronze, comme celles du temple de Jupiter à Olympie; tantôt en bois couvert de plaques de bronze, comme celles du Panthéon à Rome. Deux autres portes antiques de bronze se sont conservées à un temple rond à Rome, qu'on regarde comme un temple de Romulus et de Rémus. Quelquefois les portes des temples étoient ornées d'or et d'ivoire; telles étoient les portes du temple d'Apollon Palatin à Rome, et de celui de Minerve à Syracuse. Les portes du temple de Minerve étoient très-célèbres pour leur beauté et le travail excellent dont elles étoient ornées. Les têtes des grands clous étoient d'or; il y avoit aussi différens sujets historiques en relief, sculptés sur ivoire, qui ornoient sans doute les différens compartimens des portes. On y remarquoit sur-tout une tête de Méduse. Virgile, dans ses Géorgiques, a en vue de pareilles portes, qu'il veut faire décorer d'un combat d'Indiens vaincus par les Romains, le tout exécuté en or et en ivoire.

Les portes des Grecs ne s'ouvroient pas comme les nôtres, en dedans, mais en dehors; voilà pourquoi, dans les comédies de Plaute et de Térence, imitées ou traduites en grande partie du grec, les personnages qui veulent sortir des maisons donnent en dedans un coup à la porte, pour avertir ceux qui dans la rue passoient le long des maisons, qu'ils eussent à éviter d'être heurtés par la porte qu'on vouloit ouvrir. Les portes des maisons des Romains, au contraire, s'ouvroient en dedans, et on regarda comme une marque singulière d'honneur la permission accordée à Marcus Valerius Publicola, d'ouvrir sa porte en dehors à l'usage des Grecs. Denys d'Halicarnasse et Plutarque assurent même que c'étoit la seule porte à Rome qui fût faite de cette manière. Dans l'intérieur des maisons, on ne plaçoit quelquefois devant les ouvertures des portes que des voiles, que nous nommerions aujourd'hui *portières*.

Dans les maisons qui se distinguoient par une belle architecture, on donnoit à l'ouverture de la porte et à ses ornemens, à-peu-près les mêmes proportions qu'à celles des temples. Quelquefois la porte n'a-

voit qu'un seul battant, quelquefois il y en avoit deux ou plusieurs ; et selon cette différence, on donnoit aux portes plusieurs noms ; on appeloit *fores*, les portes qu'on ouvroit en dehors ; *valvæ*, celles qu'on ouvroit en dedans ; quelquefois cependant ces expressions ont été confondues. Lorsqu'une porte appelée *fores* avoit deux battans, on l'appeloit *bifores ;* lorsque la porte étoit très-élevée, chaque battant étoit coupé transversalement dans le milieu, de sorte que la porte offroit quatre ailes ou battans. Les *valvæ* ne consistoient qu'en un seul battant se reployant dans sa longueur en deux ou plusieurs portions. Ces portes étoient quelquefois ornées de boucles ou boutons, qu'on nettoyoit avec soin ; quelquefois on les garnissoit aussi de plaques de bronze, comme on en voyoit, selon Pline, à la maison de Camillus, ce qui cependant lui fut reproché comme un crime par le questeur Spurius Carvilius. Un passage du troisième livre du traité de Sénèque sur la *Colère*, nous fait voir qu'il y avoit quelquefois une sonnette à la porte pour avertir quand on vouloit entrer dans la maison.

Les portes dans les maisons des anciens ne rouloient pas sur des gonds semblables aux nôtres, mais elles se mouvoient par le bas, dans le seuil, et par le haut, dans le linteau, sur ce que nous nommons un *pivot de porte*, ou plutôt une *crapaudine*. Le montant de la porte mobile, placé le plus près du mur, portoit à ses deux extrémités une emboîture en bronze, qui étoit encastrée, et à laquelle étoit appliquée en dedans une pointe saillante pour l'arrêter et la fixer sur le bois. Cette emboîture étoit formée ordinairement en cylindre ; mais on en trouve aussi de carrées, d'où naissent, de chaque côté, des bandes de fer alongées, qui s'avancent et qui fortifient, dans toute leur longueur, les planches dont les portes étoient construites.

L'emboîture étoit établie tant par le haut que par le bas, sur une plaque épaisse de bronze, soudée en plomb, et elle rouloit sur cette plaque, de manière que, quand l'emboîture présentoit un mammelon, il y avoit, dans la plaque, un creux ou renfoncement dans lequel ce mammelon rouloit, comme on le voit à la porte du Panthéon ; et lorsque ce renfoncement se trouvoit dans l'emboîture, alors la plaque portoit le mammelon saillant, qui s'ajustoit exactement dans l'ouverture de l'emboîture. Cette emboîture, avec la plaque, se nommoit *cardo*. Dans le Cabinet du roi de Naples, à Portici, on en trouve quelques-unes dont le diamètre est d'une palme, ce qui fait juger de la grandeur que devoient avoir les portes ; leur poids est de vingt, trente, jusqu'à quarante livres. Dans quelques maisons d'Herculanum, on a trouvé des portes dont les battans étoient de marbre.

La porte des grands étoit toujours fermée à Rome ; ils avoient des esclaves, dont la fonction étoit de l'ouvrir ; on les désignoit par le nom de *janitores*, c'est-à-dire, *portiers*. Celles des tribuns étoient, au contraire, toujours ouvertes, afin que le peuple pût, en tout temps, leur parler. Ceux qui briguoient des charges affectoient de tenir de même leurs premières portes ouvertes. Le *janitor* ou portier avoit une petite chambre où il se retiroit, et c'étoit dans ce même lieu qu'on avoit de grands chiens enchaînés pour garder la maison pendant la nuit ; et afin qu'on ne s'approchât pas de trop près de ces animaux pendant le jour, on écrivoit sur la muraille ces mots : *cave canem*, c'est-à-dire, *gare le chien*.

On peignoit les portes de différentes couleurs ; on les ornoit par

des inscriptions, par l'exposition des dépouilles des ennemis qu'on avoit vaincus, ou de quelques animaux qu'on avoit tués à la chasse. Dans les occasions de fête et de réjouissance, on couronnoit les portes avec des guirlandes de toutes sortes de fleurs, avec des feuillages, et des arbres qu'on plantoit solemnellement; dans les occasions de deuil, on se servoit d'un cyprès.

Il y a différentes espèces de portes, soit par rapport à leur forme, soit par rapport à leurs usages; il y a aussi différentes portes mobiles, par rapport à la façon et à la matière dont elles sont composées.

Relativement aux ordres d'architecture, on distingue aujourd'hui la *porte toscane en plein ceintre*, qui est celle qui a, en hauteur, deux fois sa largeur; mais si elle est à plate-bande, la largeur est à la hauteur, comme 12 à 23. — On donne à la *porte dorique en plein ceintre*, pour hauteur deux fois et un sixième de sa largeur; si elle est à plate-bande, la largeur est à la hauteur comme 12 à 24. — A la *porte ionique en plein ceintre*, on donne pour hauteur deux fois et un quart de sa largeur; si elle est en plate-bande, la largeur est à la hauteur comme 12 à 25. — La *porte corinthienne en plein ceintre*, est celle qui a de hauteur deux fois et demie sa largeur; si elle est en plate-bande, la largeur est à la hauteur comme 12 à 26. — La *porte composite en plein ceintre*, est celle qui a de hauteur deux fois et un tiers de sa largeur; si elle est en plate-bande, la largeur est à la hauteur comme 12 à 25 et demi.

Relativement à leur position, les portes reçoivent les noms suivans: — *Porte biaise*, est celle dont les tableaux ne sont pas d'équerre avec le mur dans lequel elle est pratiquée. — *Porte dans l'angle*, est celle qui est pratiquée dans l'angle rentrant que forment deux murs qui se joignent. — *Porte en tour ronde*, est celle qui est pratiquée dans un mur circulaire, mais qui étant vue de l'autre côté du mur, se nomme *porte en tour creuse*. — *Porte sur le coin*, est celle qui est pratiquée dans l'angle saillant de deux murs qui se joignent, et est quelquefois surmontée d'une trompe.

Relativement à leur forme, on appelle *porte à pans*, celle dont la fermeture est en demi-hexagone, c'est-à-dire, dont la partie du milieu est de niveau, et dont les deux autres sont rampantes. — La *porte attique*, est, selon Vitruve, celle dont les piédroits sont inclinés l'un vers l'autre, et dont par conséquent le linteau est plus court que le seuil. — La *porte bombée*, est celle dont la fermeture est une portion de circonférence. — La *porte crénelée*, celle qui étant pratiquée dans la continuité d'un mur, est surmontée de créneaux. — La *porte ébrasée*, est celle dont les tableaux sont à pans coupés par le dehors: telles sont les portes des églises gothiques. — La *porte en niche*, est celle qui est renfoncée dans une arrière-voussure. — La *porte flamande*, celle qui ayant ses piédroits en maçonnerie, a sa fermeture et ses vantaux en fer. — La *porte rampante*, est celle dont la plate-bande ou le ceintre est rampant. — La *porte rustique*, est celle dont les jambages et les claveaux, ou voussoirs, sont en bossages rustiqués. — La *porte surbaissée*, est celle dont la fermeture est en anse de panier, ou portion d'ellipse.

On donne aussi aux portes différens noms relatifs à leur usage: la *porte bâtarde* est celle qui forme l'entrée d'une maison bourgeoise, dont la cour est trop petite pour que les voitures puissent y tourner. — La *porte bourgeoise*, celle qui forme l'entrée d'une maison qui n'a point de cour, et qui

conduit seulement à l'escalier. — On appelle *porte charretière*, celle qui est pratiquée dans la continuité d'un mur, pour le passage des charrois, dans un clos, un jardin ou une basse-cour. — *Porte cochère*, celle qui forme l'entrée d'une maison où la cour est assez grande pour que les carrosses puissent y tourner. — *Porte croisée*, une baie de croisée sans appui, qui sert de passage à une terrasse, à un jardin ou à un balcon. — *Porte de croisée*, celle qui est à l'extrémité des bras de la croix qui forme le plan d'une église. — *Porte de clôture*, celle qui est pratiquée dans la continuité d'un mur de clôture; c'est encore celle qui ferme la clôture d'un couvent de filles, et sépare les bâtimens des religieuses de ceux du dehors. — *Porte de dégagement*, toute petite porte qui sert à communiquer à un escalier dérobé, ou à un corridor, sans passer par les différentes pièces d'un appartement. — *Porte d'enfilade*, celle qui est dans l'alignement de plusieurs autres : telles sont celles des différentes pièces d'un appartement de plain-pied. — La *porte de faubourg*, qu'on appelle quelquefois *fausse porte*, est celle qui sépare un faubourg de la ville dont il dépend. — On appelle *porte de ville*, celle qui est construite à l'extrémité d'une grande rue, et qui porte le nom ou du faubourg joignant, ou d'une ville voisine, ou de quelque fait particulier : telles sont les portes Saint-Martin, Saint-Denis, Saint-Antoine, à Paris. — La *porte secrète*, est une petite porte pratiquée au pied d'un escalier dérobé, communiquant au-dehors d'une maison, pour y entrer ou sortir secrètement.

On appelle *porte mobile*, ce qui sert à fermer la baie, qui s'ouvre à un ou plusieurs vantaux, et qui diffère pour la matière et la façon. Relativement à la matière, on appelle : *porte de bronze*, celle qui est faite de bois d'assemblage, et sur le parement de laquelle on a appliqué des ornemens en bas-relief de bronze. — *Porte de fer*, celle qui est composée d'un châssis de fer, formé de montans et traverses, qui renferment des barreaux, des panneaux avec enroulemens de fer plat ou à la mode, et des ornemens de tôle ciselée et emboutie. Il y en a aussi dont le châssis est couvert de plaques de tôle dressées, planées, et attachées avec rivets dont on se sert pour fermer les lieux où on craint le feu, ou qui renferment des choses précieuses, comme les trésors, les archives.

Relativement à sa façon, la porte mobile est appelée *porte à deux vantaux*, lorsqu'elle est formée de deux parties dans sa baie, lesquelles sont suspendues aux deux piedroits. — On nomme *porte à jour* ou *à claire-voie*, celle qui est faite de barreaux de fer ou de bois. — *Porte à placard*, celle qui est d'assemblage de menuiserie, composée de montans et traverses, ornée de cadres, moulures et renfermée dans un chambranle surmonté quelquefois d'une corniche, et couronné d'un fronton ou d'un amortissement. — *Porte arrasée*, celle qui est d'assemblage de menuiserie, mais sans moulures et sans saillies, étant de la même épaisseur dans toute son étendue. — *Porte brisée*, celle dont les vantaux sont ferrés de manière qu'ils se reploient les uns sur les autres; il y en a qui n'ont que deux vantaux, il y en a qui en ont jusqu'à quatre. — *Porte cochère*, celle qui est composée d'un fort bâtis de menuiserie, formé de deux montans et de trois traverses dans chaque vantail, et renfermant des panneaux, cadres et moulures; dans l'un des vantaux on pratique un guichet. Ces portes sont quelquefois ornées de corni-

ches, de consoles, de bas-reliefs, armoiries, chiffres, et autres ornemens de sculpture. La serrure en est aussi quelquefois recherchée et polie: lorsque la baie est ceintrée, ou trop élevée, on y place un dormant d'assemblage. — *Porte collée et emboîtée*, est celle qui est faite de plusieurs pièces assemblées à rainures et languettes, collées et retenues à leurs extrémités, dans une boîture collée et chevillée. — *Porte coupée*, est celle qui a plusieurs vantaux qui sont suspendus à un ou aux deux piédroits de la baie, ou dont les vantaux sont coupés à hauteur d'appui, comme les portes des boutiques, ou à hauteur de passage, comme les portes-croisées, dont la partie supérieure est dormante. — *Porte d'assemblage*, est celle dont chaque vantail est formé d'un bâtis qui renferme des panneaux, cadres, moulures, soit à un ou deux paremens. — *Porte double*, est celle qui est suspendue parallèlement à une autre, dans la même baie, ne laissant entr'elles que l'épaisseur du mur ou des tableaux de la baie. — *Porte en décharge*, est celle qui est composée de bâtis formés de grosses membrures, dont les unes sont de niveau, et les autres inclinées en décharge, qui sont assemblées par entailles à mi-bois, chevillées, et ensuite recouvertes par le dehors de planches fortes à rainures, et languettes clouées, et quelquefois avec des ornemens de bronze ou de fer coulé. Telles sont encore quelques portes d'églises gothiques. — Une *porte feinte*, est celle qui n'a point de baie, et est pratiquée seulement pour la symmétrie. — Une *porte traversée*, celle qui est faite de planches debout à rainures et languettes, croisées carrément par d'autres planches aussi à rainures et languettes, et unies ensemble avec des clous rivés. — Une *porte vitrée*, est celle dont le bâtis est rempli, en tout ou en partie, de croisillons de petits bois, pour y placer des carreaux de glaces ou de verre. Ordinairement on y pratique un panneau par le bas, à hauteur d'appui. *Voy.* aussi l'article ARC DE TRIOMPHE.

Sur la manière de construire les portes, nous citerons les ouvrages suivans: *Alex.* FRANCINI, *Portes d'invention*, gravées par ROSSE, 40 feuilles in-folio. — *Jacq. Franç.* BLONDEL, dans plusieurs chapitres de son cours d'architecture et de son ouvrage intitulé: *De la distribution des maisons de plaisance.* — MILIZIA, dans le troisième livre de son *Architecture civile.* — *Portes d'hôtels* par PELLETIER, six feuilles in-fol., oblong. — *Portes, niches, etc.*, par NEUFFORGE, six feuilles in-fol., oblong. — *Plan et élévation d'une porte cochère*, par PUISIEUX le fils, quatre feuilles in-fol. — Autre ouvrage sous le même titre par BELLICARD, quatre feuilles in-fol. — *Plan et élévation d'une porte d'hôtel de maison de campagne, de jardin*, par BOUCHER, six feuilles in-fol. — BOUCHER le fils a publié: *Élévation de portes à placard, à deux vantaux*, six feuilles in-fol. — *Panneaux avec porte et avec porte vitrée*, six feuilles in-fol.; *Élévation de portes avec leurs profils*, 6 feuilles in-fol.; *Profils de deux vantaux d'une porte-cochère*, cinq feuilles in-fol. — *Jean Rudolph* FÆSCH dans ses œuvres d'architecture. — LALONDE, *Dessus-de-portes*, six feuilles in-fol. — *Recueil de dessus-de-portes*, 3 feuilles in-fol. — J. WACHSMUTH, *Décorations de portes*, 4 feuilles in-fol. — *N.* WALLIS, dans son *Carpenters treasure.* — *J.* MILLER, dans son *Country gentlemans architect*, et dans la plupart des ouvrages sur l'architecture.

PORTÉE; c'est l'étendue en largeur ou longueur. Ce mot se dit des choses élevées ou suspendues, comme d'une voûte, d'une poutre de la longueur d'un architrave, d'une travée, etc., entre les colonnes ou jam-

bages qui lui servent de support. On appelle aussi *portée* le bout d'une pièce de bois qui est scellé dans un mur.

Portée. La portée ou ligne de musique est composée de cinq lignes parallèles, sur lesquelles ou entre lesquelles les diverses positions des notes en marquent les intervalles ou degrés. La portée du plain-chant n'a que quatre lignes : elle en eut d'abord huit selon Kircher, marquées chacune d'une lettre de la gamme, de sorte qu'il n'y avoit qu'un degré conjoint d'une ligne à l'autre. Lorsqu'on doubla les degrés en plaçant aussi des notes dans les intervalles, la portée de huit lignes réduites à quatre, se trouva de la même étendue qu'auparavant. A ce nombre de cinq lignes dans la musique, et de quatre dans le plain-chant, on en ajoute de postiches ou accidentelles quand cela est nécessaire, et que les notes passent en haut ou en bas l'étendue de la portée. Cette étendue dans une portée de musique, est en tout d'onze notes formant dix degrés diatoniques; et dans le plain-chant de neuf notes formant huit degrés.

Porte-feuille. Le porte-feuille est composé de deux cartons réunis par un dos à charnière comme la reliure des livres. Il sert aux artistes à renfermer des dessins, des esquisses, des estampes. On emploie le plus souvent ce mot non pour exprimer le porte-feuille lui-même, mais les morceaux qu'il contient. Ainsi quand on dit qu'un artiste a un beau, un riche porte-feuille, on entend qu'il a dans son porte-feuille une belle collection d'estampes, de dessins, etc. Un porte-feuille est pour l'artiste ce qu'est à la fois pour l homme de lettres et sa bibliothèque et les tablettes où il renferme les notes dont il pourra avoir besoin. Quelle que soit la fortune d'un artiste, comme il ne peut réunir autour de lui un grand nombre de tableaux, et qu'il trouveroit difficilement les plus capables d'échauffer son génie, il y supplée par des estampes gravées de ces tableaux, ou par des études qu'il en a faites lorsqu'il s'est trouvé à portée de les voir. Raphaël, si riche par lui-même, n'épargna ni soins ni dépenses pour se former une riche collection. Comme il ne pouvoit seul étudier, il employoit des artistes à copier pour lui des vues intéressantes, des paysages pittoresques, de beaux morceaux d'architecture, des bas-reliefs, des statues, des peintures antiques, dont la découverte se fit de son temps. Il ne se contenta pas d'envoyer des dessinateurs dans le royaume de Naples, il en fit aussi partir pour la Grèce, et se fit ainsi le plus beau porte-feuille qui pût exister de son temps. Les études qu'un artiste a faites dans tout le cours de sa vie, soit d'après la nature vivante, soit d'après des objets inanimés, ne peuvent pas rester assez profondément gravés dans sa mémoire, pour qu'il puisse, sans erreur, se reposer sur elle, il les dépose dans son porte-feuille. Tantôt c'est un effet passager qu'il a fixé par un savant croquis; tantôt c'est un mouvement naïf, une expression vraie; tantôt une suite de plis heureusement jetés par la nature; tantôt un ajustement, un agencement singulier et pittoresque; tantôt un caractère de physionomie bien prononcé : ce sera, en un mot, tout ce que la nature peut offrir à l'imitation de l'art. L'artiste, avant de composer, trouvera un grand avantage à parcourir ceux de ses porte-feuilles qui contiennent des estampes et des études faites d'après les ouvrages des plus grands maîtres : ce n'est pas qu'il doive se reposer sur ces maîtres du soin de penser, de sentir, d'imaginer pour lui; mais sa pensée, son ame, son imagination recevront un nouveau ressort à la vue de tant de chefs-d'œuvre.

Porterie, est, dans la distribution

d'un bâtiment, le logement destiné au portier.

PORTICI. *Voy.* HERCULANUM.

PORTIQUE. Espace long et couvert, soit par des voûtes portées par des arcades, soit par des plafonds soutenus sur des colonnes, et dont les côtés ne sont point fermés. Tels sont ceux du pourtour de la grande cour des Invalides, ceux de la grande façade du Louvre, ceux du palais des Tuileries du côté du jardin, ceux du ci-devant Garde-Meuble, et des bâtimens qui lui sont parallèles du côté de la place de la Concorde, celui de la place de Saint-Pierre de Rome, etc. Les plus célèbres portiques de l'antiquité sont ceux du *temple de Salomon*, qui environnoient le sanctuaire; celui d'*Athènes*, bâti pour la commodité du peuple, et où s'entretenoient les philosophes (*Voy.* PŒCILE); celui de *Pompée*, à Rome, formé de plusieurs rangs de colonnes, qui portoient une plate-forme de grande étendue: j'en parlerai plus bas. La magnificence et la beauté des portiques avoient quelque chose d'étonnant chez les Romains. Il y en avoit de publics qui servoient à l'ornement des théâtres et des basiliques; et de particuliers, construits pour la commodité des palais qui leur étoient contigus. Ces portiques étoient couverts ou découverts. Les portiques couverts se composoient de longues galeries soutenues par un ou plusieurs rangs de colonnes de marbre, enrichies en dedans de statues, de tableaux et d'autres ornemens, avec des plafonds superbes. Les côtés étoient percés de plusieurs fenêtres garnies de pierres spéculaires presqu'aussi transparentes que notre verre; on ouvroit ces fenêtres en hiver du côté du midi, pour y laisser pénétrer le soleil, et l'été on les ouvroit du côté du septentrion. Ainsi, là on se promenoit, on s'entretenoit agréablement sans être exposé aux injures de l'air. Les portiques découverts servoient quelquefois aux athlètes pour les combats de la lutte. Un peu avant Caton, les particuliers n'avoient point encore de portiques qui regardassent le septentrion pour prendre le frais en été; mais bientôt après on ne vit plus à Rome de maison qui n'eût un lieu propre à se délasser et à recevoir le vent du nord. Au reste, Vitruve et Columelle prescrivent la manière dont il falloit tourner les portiques, afin qu'ils fussent pour toutes les saisons. Pline, parlant de portiques ou galeries qu'il avoit dans sa maison de campagne, en fait une description qui excite encore aujourd'hui notre admiration. Dans les anciens temps de la république, on n'employoit le marbre qu'à embellir les temples des dieux ou les places publiques, et non pas à former de vastes galeries pour un usage particulier. Les portiques publics étoient comme le rendez-vous de plusieurs classes de citoyens, et surtout des promeneurs, des oisifs et des poètes, qui venoient souvent y réciter leurs ouvrages à ceux qui vouloient bien les écouter. Du temps d'Auguste, on comptoit à Rome plus de quarante-cinq portiques publics, remplis de boutiques de marchands qui vendoient des bijoux. Entre les portiques de princes, les *portiques d'Apollon palatin*, de *Pompée*, d'*Auguste*, de *Livie*, d'*Octavie*, d'*Agrippa* étoient les plus beaux. Le *portique du grand cirque* étoit à trois rangs de colonnes, et de forme circulaire. Les deux rangs extérieurs servoient à la promenade, celui de dedans contenoit des boutiques et des ateliers d'ouvriers. Il reste des ruines du grand cirque, mais aucun vestige de ce portique. Le *portique de la Concorde*, sous le Capitole vers le Forum, étoit presqu'entier du temps de Pogge; il en reste encore huit colonnes. Le *portique d'Europe* fut ainsi nommé, parce qu'on y avoit

peint la fable d'Europe. Le *portique d'Isis* se faisoit remarquer par son pavé de mosaïque; son nom lui venoit de la déesse Isis dont les mystères y étoient représentés. Le *portique Margaritaria*, ou portique aux bijoux, fut ainsi appelé parce qu'on y vendoit principalement de la bijouterie. Le *portique de Mercure*, entre le cirque de Flaminius et le Tibre, est aujourd'hui à demi détruit, et sert de marché au poisson. Le *portique de Pompée*, élevé devant sa cour, formoit la plus délicieuse promenade de la ville et la plus fraîche en été. Il étoit à cent colonnes, et ornés de peintures et de statues; on l'appeloit par excellence l'*ombre de Pompée*. Il y en avoit deux à Rome qui portoient le nom d'*Agrippa*. Le *portique de Neptune* étoit nommé indifféremment le *portique des Argonautes* ou d'*Agrippa*, parce qu'Agrippa y avoit fait représenter l'histoire de Jason. Le *portique d'Agrippa* proprement dit, fut aussi appelé *porticus boni eventûs*, c'est-à-dire, *portique de l'heureux événement*. Il servoit de vestibule au temple du Panthéon, à l'entrée du Champ de Mars; il étoit soutenu par 16 colonnes, dont il en reste encore treize. Le *portique d'Auguste* servoit d'ornement à son palais et à sa bibliothèque. Les colonnes étoient de marbre africain ou de Numidie; l'or, les peintures, les sculptures enrichissoient ce superbe édifice. On y voyoit les statues des cinquante filles de Danaüs rangées par ordre, et les figures équestres des cinquante fils d'Ægyptus. Le *portique de Livie* occupoit l'emplacement d'un grand palais que Julie avoit fait construire à l'endroit où étoit la maison de Cæsar: élevé par Auguste, il fut abattu par Néron pour donner plus d'étendue à la Maison dorée. Le *portique d'Octavie* fut bâti hors la porte Carmentale, en l'honneur d'Octavie, sœur d'Auguste; c'étoit un magnifique ouvrage d'ordre ionique, et dont on trouve encore des restes entre l'église de Saint-Nicolas et celle de Sainte-Marie. On a même employé dans la nef de cette dernière église plusieurs belles colonnes de l'ancien portique. Le *porticus Milliarensis*, dans les fameux jardins de Salluste, fut embelli par Aurélien, qui se plaisoit à s'y retirer souvent. Néron avoit fait élever dans son palais trois portiques chacun de trois mille pas de long, d'où ils furent appelés *porticus Milliariæ*. Le *porticus Claudia*, ainsi nommé de Claudius Néron qui le fit rétablir, servoit de frontispice à la Maison dorée de ce prince, il a entièrement disparu. Sur l'emplacement du *portique d'Antonin-le-Pieux* est à présent une maison d'orphelins. On trouve de l'ancien ouvrage onze belles colonnes de marbre cannelées. Celui de *Faustine*, femme d'Antonin-le-Pieux, en face de la place et du mont Palatin, présente encore dix colonnes et une inscription sur son architecture. Sur le sol où étoit ce portique, on a bâti l'église de Saint-Laurent *in Miranda*. Le *portique Gallien*, dans le Champ de Mars, s'étendoit jusqu'au pont Milvius; il étoit composé de cinq rangs, dont le premier étoit de simples piliers, et les autres de colonnes. On l'appela aussi *Flaminia*, parce qu'il étoit peu éloigné de la voie de ce nom. Le *portique d'Octavius*, nommé aussi *Corinthia*, à cause de ses colonnes corinthiennes, étoit l'ouvrage de Cn. Octavius, qui, vainqueur de Persée, y fit représenter son triomphe. Ayant été endommagé par le feu, Auguste le fit réparer, et on voit encore quelques débris des colonnes dont les chapiteaux sont corinthiens.

On donne aujourd'hui différens noms aux portiques. On appelle *portique d'appui* celui qui se compose de petites arcades en tiers point; on l'employoit aux bâtimens gothiques

au lieu de balustres, pour remplir les vides des appuis de croisées ou de terrasses. Le *portique de treillage*, est celui dont toutes les parties, comme pilastres, colonnes, arcades, piliers, etc., sont construits d'échalas maillés, sur un bâtis de fer, pour décorer l'entrée d'un berceau de jardin. On appelle *portiques d'arbres* certains portiques artificiels qu'on fait avec des arbres dont on assujettit les branches pour leur faire prendre les contours nécessaires; on les plie, on les entrelace, et l'on abat toujours ce qui est superflu et tous les nouveaux jets, afin que la figure soit exacte.

PORTOR. *Voy*. MARBRE, t. II, p. 502, col. 2.

PORTRAIRE, est un ancien terme qui est synonyme de dessiner : on ne s'en sert plus aujourd'hui.

PORTRAIT, est un ouvrage de peinture ou de gravure, ou un dessin fait d'après nature, représentant la figure et la ressemblance exacte d'une personne, en grand ou en petit. On fait les portraits à l'huile, en détrempe, en miniature, en émail, en pastel, au crayon, à la plume, en cire, etc. Le *portrait en pied* est celui qui est grand comme nature, et qui représente la personne entière : c'est ainsi qu'on exécute ordinairement les portraits des souverains, des princes, des généraux d'armée, etc. Il est incontestable que de tous les objets qui s'offrent à nos yeux dans la nature, l'homme est sous tous les rapports, le plus remarquable et le plus intéressant. Il est la plus grande, la plus inconcevable merveille de la nature, qui a su transformer une matière inanimée de manière à offrir la vie, de l'activité, des sentimens, la pensée et un caractère moral. Quelqu'idée qu'on se fasse de la certitude des règles physiognomoniques que quelques auteurs ont établies (*V*. PHYSIONOMIE), il est cependant très-sûr que tout homme attentif à ce qui se passe autour de lui, et doué de quelque sentiment, est physionomiste jusqu'à un certain point. Il est très-certain que l'ensemble de la figure des hommes, sur-tout leur physionomie, peut nous faire reconnoître quelque chose de ce qui se passe dans leur ame. Nous pouvons donc dire que le corps est l'image de l'ame, ou qu'il est l'ame même rendue visible. Il résulte de ces observations, que chaque portrait parfait est un tableau important, parce qu'il nous fait connoître l'ame d'un homme d'un caractère propre et particulier. D'après cela, on peut déterminer facilement le rang et la dignité du portrait parmi les ouvrages de peinture. Il se place à côté du tableau d'histoire, qui lui-même reçoit une partie de son mérite par le portrait; car l'expression, qui est la partie la plus importante du tableau d'histoire, sera d'autant plus naturelle, d'autant plus forte, que l'artiste aura su étudier les physionomies que lui offre la nature, et en profiter dans l'exécution de son ouvrage. Une collection de bons portraits est pour le peintre d'histoire un objet de la plus grande importance pour l'étude de l'expression.

Le travail du peintre en portraits nous fait connoître des caractères. Si celui qui voit le portrait a assez de sentiment pour découvrir l'ame dans la matière, chaque bon portrait, même de personnes inconnues, lui inspirera tous les sentimens qui peuvent rapprocher les hommes ou les éloigner l'un de l'autre. Un portrait est encore plus intéressant lorsqu'on connoît l'original, soit personnellement, soit par tradition. Presque tous les hommes sentent un desir plus ou moins vif de connoître la figure et les traits des personnes dont l'histoire leur a fait connoître le caractère et les actions. Nous éprouvons toujours

beaucoup de plaisir lorsque nous voyons des hommes dont la gloire nous a long-temps occupés. Que ne donneroit-on pas pour voir Alexandre, Cicéron, Caton, Cæsar, etc. tels qu'ils ont existé? Ce plaisir peut nous être procuré par des portraits fidèles.

Ce genre de peinture offre de plus un moyen très-efficace de resserrer et d'entretenir les liens de l'amour et de l'estime, et toutes les autres relations morales entre nous et nos ancêtres. Plutarque, dans la vie d'Alexandre, rapporte un exemple remarquable de l'impression que peut faire un portrait. Antipater avoit été accusé auprès du roi d'avoir commis plusieurs injustices. Cassandre, fils de l'accusé, voulut prendre sa défense; mais Alexandre lui dit, probablement avec un regard très-expressif : « Vous n'échapperez pas la punition, s'il se trouve que vous ayez fait la moindre injustice à ces gens-là ». Cette menace inspira une telle frayeur à Cassandre, et la lui imprima si fortement dans l'ame, que plusieurs années après, étant déjà sur le trône de Macédoine, et maître de toute la Grèce, il fut si saisi à la vue d'une statue d'Alexandre, qu'il en frissonna, et eut beaucoup de peine à se remettre de l'état dans lequel l'avoit mis la vue de cette statue.

Une autre anecdote prise dans l'histoire moderne, peut encore nous faire voir les effets importans qu'un portrait peut quelquefois produire. On rapporte que le portrait de Henri d'Anjou, depuis Henri III en France, distribué en Pologne par Monluc, évêque de Valence, contribua beaucoup à faire décerner la couronne de Pologne à ce prince, en dissipant le soupçon que les Polonais avoient eu contre lui d'avoir été un des principaux auteurs de la Saint-Barthelemy.

Le peintre de portraits occupe donc, parmi les artistes utiles, un rang distingué. L'importance de son travail et les talens qu'il exige, lui donnent le droit d'y prétendre. Il en faut beaucoup pour exécuter des portraits tels qu'en ont fait *le Titien* et *Van Dyck*. Mais ce qui appartient véritablement à l'art, ce qu'on peut enseigner, est le moins essentiel. Il faut sur-tout que l'artiste ait cet esprit pénétrant qui sait voir l'ame toute entière. Toutes les nuances du caractère doivent être saisies avec précision, et rendues dans l'expression de la physionomie, par le peintre de portraits.

Pour réussir dans le genre du portrait, il faut donc autant de talent et de génie que pour exceller dans un autre art. On a souvent remarqué que des personnes qui se sont fait peindre par de grands artistes, maîtres dans l'art de représenter la physionomie avec toute la vérité de la nature, ont eu de la peine à supporter les regards pénétrans et expressifs de l'artiste, dont chacun alloit pour ainsi dire jusqu'au fond de l'ame.

La qualité la plus essentielle d'un portrait, est d'offrir un dessin juste, exact et parfait des véritables traits des personnes, tels qu'ils existent dans la nature, sans s'arrêter à l'imitation de ce qui n'est qu'accidentel, et qui à tout instant éprouve des changemens. Il arrive souvent que la figure d'un homme offre, pendant quelques minutes, des traits qui sont presque tout-à-fait opposés au caractère général de sa physionomie, ou qui du moins lui impriment quelque chose d'extraordinaire et d'étrange. Il faut que le peintre de portraits ne néglige pas d'y faire attention; il faut qu'il sache distinguer ce qui est naturel et habituel, de ce qui n'est que passager et forcé ou affecté, car ceci ne doit pas être imité dans le portrait. Il faut encore que la pose de la tête et la contenance du corps entier s'accordent avec le caractère qu'indi-

que le visage. Tout observateur attentif sait avec quelle justesse l'ame de l'homme se montre dans la position du corps, dans les gestes, et sur-tout dans le maintien de la tête. Tout le monde seroit certainement choqué, si un peintre s'avisoit de donner une position de tête qui caractérise la fierté et l'orgueil, à un homme d'une physionomie douce et modeste.

Ordinairement les artistes posent eux-mêmes les personnes qui demandent leur portrait; mais toutes les personnes ont un certain nombre d'attitudes habituelles, les autres ne leur sont point familières, et c'est un grand hasard si le peintre, qui ordinairement connoît peu ses modèles, saisit une de leurs attitudes accoutumées. Nous reconnoissons les personnes avec qui nous avons un commerce fréquent, par leurs habitudes, avant même de distinguer leurs traits. Le peintre doit donc chercher à saisir les habitudes, puisqu'elles font partie du caractère. Une personne qui veut prendre une habitude étrangère, devient étrangère à elle-même; elle perd la naïveté de la nature, elle se contrefait, elle n'est plus elle. Il est facile de distinguer à un certain apprêt, à une certaine gêne, même dans les portraits des personnes que l'on ne connoît pas, qu'elles ont pris pour se faire peindre, une attitude qui ne leur étoit pas naturelle. Mais on voit dans les portraits du Titien et de Van Dyck, que leurs modèles se sont présentés devant eux tels qu'ils étoient. On trouve cette même naïveté de la nature dans beaucoup de portraits faits depuis plusieurs années en Angleterre. C'est par cette vérité que certains tableaux de famille faits chez cette nation, offrent un intérêt si touchant.

Quant au coloris, le peintre de portraits doit non-seulement observer les règles communes à tous les peintres relativement au clair-obscur, à l'harmonie des couleurs, etc., mais il faut encore qu'il sache saisir et rendre avec justesse le ton de couleur et le coloris de son original, et il doit choisir une lumière qui y convienne. Il y a des visages qui demandent à être vus dans un jour un peu clair, d'autres qu'il faut voir dans un jour un peu adouci; les uns se présentent mieux avec des ombres un peu fortes; d'autres avec des ombres à peine sensibles. Le peintre doit savoir discerner tout cela. Il faut qu'il choisisse son jour de manière que le visage devienne le véritable centre de la lumière, et qu'il soit l'endroit du tableau auquel l'œil du spectateur est constamment ramené. La lumière extraordinaire que Rembrandt a souvent choisie, doit être employée avec précaution, et seulement dans un petit nombre de cas extraordinaires. A cet égard, on peut recommander à chaque artiste la manière de Van Dyck comme un excellent modèle.

Il faut que le peintre de portraits évite sur-tout d'y faire paroître deux masses également claires ou également sombres. La plus parfaite unité de la masse y fait le meilleur effet, et procure aux yeux ce repos dont les connoisseurs font tant d'éloges, et qui, dans un portrait, est plus nécessaire que par-tout ailleurs, afin de pouvoir entièrement s'abandonner à la contemplation tranquille de la physionomie.

Il sera inutile de dire qu'il est essentiel que le vêtement et les accessoires n'offrent rien qui puisse attirer particulièrement les regards des spectateurs. Le visage seul doit fixer l'attention, et si le peintre est obligé d'admettre quelques ornemens accidentels, il faut qu'il les place avec goût dans l'endroit où ils relèvent le caractère de l'ensemble. Son portrait sera d'autant plus parfait, qu'il saura mieux empêcher les yeux des spectateurs de

s'arrêter à une autre partie de la figure, ni dans les plans du fond. On a reproché avec raison, à *Rigaud*, que la beauté de ses draperies absorbe une partie considérable de l'attention qui devroit être uniquement consacrée à la figure même.

On recommande ordinairement aux peintres de flatter, sous le rapport du dessin et du coloris, les personnes dont ils font le portrait, c'est-à-dire, de les embellir; et la plupart des peintres ne manquent point de se conformer à cet avis; il est en effet très-sage et mérite d'être suivi, si on veut seulement dire par-là que le peintre ne doit pas imiter certains détails qui contribuent peu ou en rien au caractère de la physionomie, et qui du reste ne sont point agréables. Il peut même se permettre quelquefois de corriger quelque chose dans les proportions des parties, rapprocher un peu les unes, éloigner les autres, pourvu que le véritable esprit de la physionomie, qui est le point essentiel, soit exactement conservé.

Le coloris doit en général avoir le ton et la couleur de la nature; il faut qu'il soit sévère ou gracieux, uniforme ou varié, selon qu'il l'est dans l'original. Cela n'empêchera point le peintre d'en corriger certains petits défauts, et d'observer l'harmonie dans les parties où la nature paroît l'avoir négligée. Les clairs doivent être toujours un peu chargés, parce que le temps noircit ordinairement un peu les couleurs claires, et qu'ordinairement les portraits ne sont pas suspendus de manière à avoir trop de lumière.

Dans la traduction de Richardson, Ten Kate, amateur hollandais, donne le conseil de faire poser la personne dont on fait le portrait, à une certaine distance, afin que plusieurs détails dans le dessin et le coloris, qui n'appartiennent pas à la belle nature, disparoissent aux yeux du peintre. Ce conseil seroit bon si, par ce même moyen, il n'en arrivoit pas autant à d'autres détails qui contribuent beaucoup à la beauté.

On a souvent agité cette question s'il faut peindre les personnes en action ou en repos. Beaucoup d'amateurs ont conseillé de préférer les portraits en action, et estiment sur-tout ce qu'on appelle des portraits historiés. On peut cependant observer à cet égard que le repos fait mieux voir l'ensemble du caractère. Car si l'action dans laquelle on représente la personne est tant soit peu importante, elle doit influer sur la physionomie, et cependant cette situation de l'ame n'est que passagère, et la physionomie, qui pour ainsi dire en résulte, n'est pas celle qu'on a habituellement; on peut donc dire que dans un cas semblable on n'auroit que le portrait momentané de la personne dans une situation donnée. Peut-être que c'étoit par une suite de ces considérations que les anciens ont presque toujours représenté dans une attitude tranquille les personnes dont ils ont fait des statues-portraits. Il est vrai cependant que le véritable caractère d'une personne peut se montrer quelquefois dans le jour le plus favorable pendant une certaine action; dans ce cas le peintre fera bien de choisir une pose historiée. *Voy.* HISTORIÉ.

Quant aux vêtemens, les avis sont toujours très-partagés sur celui qui seroit à préférer. On pourroit cependant croire avec quelque fondement que le mieux seroit de se conformer en cela à ce qui est usité, et de peindre chacun avec les habillemens dans lesquels on est habitué à le voir. Quelque plaisir que causeroit un véritable portrait de Cicéron, on seroit cependant fâché de le voir dans le costume persan,

ou vêtu à la moderne ; on ne verroit pas non plus avec plaisir Socrate vêtu de la toge romaine. Comme dans les siècles suivans on pensera probablement de même à notre égard, il faut donner à chaque personne les vêtemens dont il se sert habituellement. Un homme qui change considérablement sa manière accoutumée de se mettre, n'est souvent reconnu qu'avec une sorte de peine par ses amis même, et ne l'est point du tout par les personnes qui lui sont moins familières. Il est travesti ; et n'est-il pas absurde de se déguiser pour avoir son portrait, et de se plaindre ensuite que ce portrait n'est pas aisément reconnu, lorsqu'on se seroit à peine reconnu soi-même sous ce déguisement ? On a cependant vu des peintres mettre ces déguisemens à la mode ; ils ont fait, par exemple, une Junon, une Diane d'une coquette minaudière, une nymphe d'une petite bourgeoise. Il est encore assez ordinaire aux personnes qui se font peindre de mettre leur plus grande parure, de se coiffer avec le plus grand soin, et ces apprêts ne peuvent que nuire au mérite de l'ouvrage, ils ont de la roideur, et en répandent sur le maintien. De Piles a fort bien dit que la nature parée est moins nature. Comme le sourire embellit ordinairement les traits, et leur donne de l'esprit et de la vivacité, la plupart des personnes veulent se faire peindre en souriant ; il en arrive souvent qu'elles sourient de la bouche, tandis que les yeux expriment l'ennui, et qu'elles n'offrent à l'imitation de l'artiste qu'une physionomie fausse dont les parties ne sont pas d'accord.

Chez les anciens, la *peinture de portraits* ne formoit pas un genre particulier comme dans les temps modernes. Le plus célèbre de leurs peintres de portraits fut Apelles, qui étoit en même temps le plus célèbre de leurs peintres d'histoire. Après la renaissance des arts chez les modernes, il se passa un temps fort long sans que le portrait fût regardé comme un genre particulier de l'art ; c'étoient les peintres d'histoire qui faisoient aussi le portrait. Les peintres qui se distinguèrent le plus dans cette partie furent RAPHAEL, TITIEN, HOLBEIN, *Albert* DURER, LE TINTORET, *Paul* VÉRONÈSE, et c'étoient ces mêmes peintres qui se distinguoient aussi le plus dans la partie de l'histoire. VAN-DYCK, lui-même, si célèbre par la beauté de ses portraits, étoit un des meilleurs peintres d'histoire de son temps et de son pays ; et c'est assez improprement qu'on le désigne d'une manière spéciale comme peintre de portraits : les circonstances seules l'obligèrent à se renfermer dans cette partie de l'art lorsqu'il se fut établi en Angleterre, et même alors il chercha les occasions de revenir à l'histoire. Tant que le portrait fut traité par les peintres d'histoire, il le fut aussi de la même manière, et Raphaël, le Titien, le Véronèse, ne se doutoient pas qu'il pût y avoir une manière spécialement affectée à cette partie de l'art. Ils voyoient la nature d'une manière aussi grande dans le portrait que dans l'histoire, ils le traitoient avec la même largeur de pinceau, ils donnoient la même grandeur, le même style aux plis des draperies ; ils ne donnoient ni plus ni moins de valeur aux accessoires : enfin, s'ils observoient quelque différence, elle consistoit uniquement à exprimer dans les têtes les détails individuels qui constituent la ressemblance, et comme dans l'histoire, ils négligeoient les petits détails qui ne servent pas essentiellement à caractériser l'individu. Enfin, il en étoit de la peinture comme de la sculpture, dans laquelle on peut dire généralement que le portrait n'est

pas abandonné à une classe particulière de sculpteurs. Comme la nature même de leur art les oblige à une certaine précision, ils sont toujours restés capables de faire le portrait. Mais quand les peintres d'histoire se sont permis de renoncer à la précision du dessin, quand ils n'ont plus considéré la nature que d'une manière vague qui les a privés de la justesse du coup-d'œil, quand ils se sont fait un mérite de ne plus rendre les formes que par des *à-peu-près*, de les indiquer plutôt que de les exprimer, ils se sont trouvés incapables de peindre le caractère individuel d'un modèle quelconque, et par conséquent de faire le portrait, qui ne peut réussir qu'autant que ce caractère a été bien saisi. Alors il s'est formé une classe particulière d'artistes qui, se consacrant à rendre les formes de la nature avec une exactitude précise, à les varier toutes les fois qu'ils changeoient de modèle, à exprimer plutôt la nature individuelle que la nature générale, cette classe s'est emparée d'une partie de l'art que les peintres d'histoire abandonnoient. Mais ces artistes étoient généralement élèves de peintres d'histoire; c'étoient vers l'histoire qu'ils avoient dirigé leurs premières études, et la plupart s'étoient même livrés à l'histoire pendant une assez longue période de leur vie. Ils traitèrent donc le portrait de la même manière qu'ils avoient traité l'histoire; dans leur façon de voir, dans celle d'exécuter, ils conservèrent une grandeur dont ils avoient pris l'habitude. Le portrait tomba ensuite en de moins habiles mains. Regardé comme un genre particulier, il devint le partage d'artistes qui se destinèrent à ce genre dès leur entrée dans la carrière, et qui furent souvent élèves d'artistes qui ne connoissoient eux-mêmes que ce genre. Persuadés qu'ils n'avoient pas besoin de toute la science qu'exige le genre historique, ils négligèrent de se procurer une savante éducation. Tout leur exercice fut de dessiner froidement une tête, en s'arrêtant principalement à rendre les différences individuelles, et ils crurent avoir atteint le but quand, en exprimant ces différences, ils étoient parvenus à faire une tête trivialement ressemblante à celle du modèle. Ils ne se doutoient même pas qu'ils eussent besoin de deux parties essentielles de l'art: le caractère et l'expression. Faute de posséder ces parties, ils tombèrent dans le défaut le plus contraire de tous à la ressemblance: en faisant des ouvrages qui devoient ressembler à des têtes vivantes, ils firent des têtes qui ne vivoient pas. On voit, d'après ce qui vient d'être dit, que le genre du portrait n'auroit pas dû être détaché de celui de l'histoire, puisqu'il n'en diffère qu'en ce qu'il exige une attention plus particulière aux formes individuelles. Il est soumis d'ailleurs aux mêmes principes, et ne peut approcher de la perfection, qu'autant qu'il est le résultat des mêmes études. Le fini le plus froid, la plus grande attention aux accessoires, ne sont que des défauts introduits dans ce genre par les petites et fausses vues de ceux qui l'ont traité, ou plutôt dégradé. Le peintre d'histoire qui a de la précision et ne s'est pas livré à une nature imaginaire, fera toujours aisément le portrait; et c'est ce que l'exemple de plusieurs habiles peintres d'histoire a de nouveau prouvé de nos jours; les portraits de MM. David, Gerard, et d'autres peintres d'histoire célèbres, sont aujourd'hui les plus recherchés; mais le peintre qui s'est uniquement consacré au portrait, ne s'élevera pas aisément au genre de l'histoire. Ses essais se ressentiront de l'habitude qu'il a contractée de

s'attacher scrupuleusement aux particularités individuelles de la nature, tandis que le peintre d'histoire représente l'homme en faisant abstraction des accidens qui n'appartiennent qu'à l'individu. Il ne s'occupe que des parties capitales, il les voit dans toute leur grandeur, il les rend plus grandes encore, au lieu que le peintre de portraits s'arrête aux parties inférieures, et aux détails qui distinguent un homme d'un autre homme, plutôt qu'aux formes générales qui font que l'homme est beau.

Les Romains appeloient *statuæ iconicæ* ou *similares* les statues qui représentoient un homme avec ses trait naturels. Platon et Lucien les désignent par un mot qui signifie: *statue de grandeur naturelle;* Suétone les appelle *simulacra iconica,* et Athénée se sert d'une expression grecque analogue. Une *statue-portrait* étoit une marque d'estime extraordinaire. Celui qui avoit remporté trois fois le prix aux jeux olympiques, étoit honoré d'une statue qu'on lui érigeoit à Olympie. On assure que les premières statues-portraits ont été érigées à Athènes en l'honneur d'Harmodius et d'Aristogiton, qui avoient tué les fils de Pisistrate. A Rome les statues-portraits étoient publiques ou particulières; les premières ne pouvoient être élevées que par l'ordre du sénat. Elles sont rares, sur-tout celles qui n'appartiennent pas aux empereurs. Au Musée Napoléon on voit, sous les n°s 72, 76 et 77, les statues-portraits de Démosthène, Ménandre et Posidippe, tous les trois gravés dans le Musée Pio-Clémentin, tom. III, pl. 14 et suiv. On y voit aussi plusieurs statues-portraits d'empereurs; savoir, de Marc-Aurèle, au n° 3; de Julien dit l'apostat, au n° 16; de Septime-Sévère et de Pupien, aux n°s 17 et 18; de Néron et d'Othon, aux n°s 21 et 22; de Domitien, au n° 14; d'Auguste, aux n°s 26 et 93; de Trajan, au n° 73; d'Antinoüs, aux n°s 25, 86, 98, 143, 145 et 162; de Tibère, au n° 105.

Sur les portraits et la portraiture, on pourra consulter les ouvrages suivans: le second chapitre du troisième livre des *Precetti della pittura* de Giovanbatista ARMENINI. — *Livre de portraiture*, par *Annibal* CARRACHE, avec trente planches gravées par POILLY. — *Livre de la vraie science de la portraiture, décrite et démontrée* par *Jean* COUSIN; Paris, 1589, in-4°.; 1635, in-4°. Il en a paru une édit. augm. et corrigée en 1676, in-4°. — *Elémens de portraiture*, par le sieur de S. IGNY; Paris, 1630, in-12. avec grav. — *Livre de portraiture, contenant, par une facile instruction, plusieurs plans et figures de toutes les parties séparées du corps humain, recueillies des plus excellens peintres de toute l'Italie*, par *Jean* LE CLERC; Paris, 1640, trente-six feuilles in-4°. — *Livre de portraiture*, d'après Le Brun, par SIMONNEAU, dix-huit feuilles. — Un autre ouvrage sous le même titre, en quatorze feuilles, par le même. — *Les premiers Enseignemens de la portraiture pour la jeunesse, ou autres qui s'y voudront adonner*, par *Abr.* BOSSE, in-8°. — On trouve aussi un Mémoire sur cet objet, dans le *Recueil de quelques pièces concernant les arts;* Paris, 1757, in-12. — *Sur le mérite du peintre portraitiste* (en allemand), par *Joseph* DE SONNENFELS; Vienne, 1768, in-8°. — Dans l'ouvrage d'*Abr.* BOSSE, intitulé: *des Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure;* Paris, 1649, in-12, il y a un chapitre intitulé: *des Chemins pour arriver promptement et facilement à bien portraire.* — Le septième livre du *Grand livre des peintres*, de LAIRESSE, est entièrement consacré à

la portraiture. — On trouvera de même, dans le *Cours de peinture par principes*, par DE PILES, des observations sur la manière de faire les portraits; sur les questions de savoir s'il est à propos de corriger les défauts du naturel dans les portraits, le coloris des portraits, etc. Plusieurs remarques, sur cet art, se trouvent aussi dans l'*Essai sur la théorie de la peinture*, de RICHARDSON, et dans plusieurs Discours de REYNOLDS.

Les peintres portraitistes ont été de tous les temps très-nombreux: on trouvera ici une liste des plus célèbres depuis l'origine de cet art jusqu'à nos jours. — *Georges* BARBARELLI, dit GIORGIONE, vers 1511; *Franç.* MONSIGNORE, mort en 1519; *Léonard* DA VINCI, mort en 1520; RAFAELE SANZIO *di Urbino*, mort en 1520; *Fr.* TORBIDO, dit *Il Mauro*, mort en 1522; *Albert* DURER, mort en 1528; ANDREA *del Sarto*, mort en 1530; LUCAS *de Leyde*, mort en 1533; *Antoine* DE CORREGGIO, mort en 1534; *Giov. Ant.* REGILLO; *Licinio* DA PORDENONE, mort en 1540; *Jean* HOLBEIN, mort en 1544; *Sebastien* DEL PIOMBO, mort en 1547; TOFANO ALTISSIMO, vers l'an 1550; *Lucas* ANGOSCIOLA, mort en 1565; *Franç.* VECELLI, vers 1570; *Jean* ASPER, mort en 1571; *Antoine* MORO, mort en 1575; TIZIANO VECELLI, mort en 1576; *Orazio* VECELLI, mort en 1579; *Giov.* VASARI, mort en 1584; *Lucas* MÜLLER DE KRANACH, mort en 1586; *Paolo* CAGLIARI, dit LE VÉRONESE, mort en 1588; *Bernard* CAMPI, vers 1590; *Francesco* APOLLODORO, mort en 1590; *Marc.* TINTORETTO, mort en 1590; *Giac.* DA PONTE, dit le BASSANO, vers 1592; *Franç.* BASSANO, mort en 1594; *Giac.* ROBUSTI, dit IL TINTORETTI, mort en 1594; *Par.* BORDONE, mort en 1595; *Jacq.* PALMA, dit *Il Vecchio* ou *le vieux*, mort en 1596; *Carlo* CAGLIARI, mort en 1596; *Benedetto* CAGLIARI, mort en 1598; *Scia* PULZONE, mort en 1600; *Lavinia* FONTANA, et *Agostino* CARACCI ou CARRACHE, morts en 1602; *Alessandro* ALLORI, dit BRONZINO, mort en 1607; *Ambros.* FIGINO, mort en 1608; *Taddeo* ZUCCHERO, et *Annibal* CARACCI ou CARRACHE, morts en 1609; *Federico* BAROCCIO, mort en 1612; *Pietro* FASCHETTI, et *Gianbat.* BASSANO, morts en 1613; *Sophonisba* ANGOSCIOLA, mort en 1620; *Francesco* PORBUS, *Girol.* BASSANO, morts en 1622; *Leandro* BASSANO, mort en 1623; *George* JAMESON, mort en 1623; *Lucas* VAN-VALCKENBOURG, mort en 1625; *Gabriel* CAGLIARI, mort en 1631; *Girol.* FERRABOSCO, mort en 1632: *Sal.* CONINGH, vers 1640; *Pierre-Paul* RUBENS, mort en 1640; *Michel Jans.* MIREVELT, mort en 1641; *Antoine* VAN DYCK, mort en 1641; *Dom.* ZAMPIERI, dit LE DOMINIQUIN, mort en 1641; *Simon* VOUET, mort en 1641; *Jacques* BACKER, mort en 1641; *Guido* RENI, mort en 1642; *Will.* DOTSON, mort en 1647; *Jean von* RAVESTEYN, mort en 1655; *David* BECK, mort en 1656; *François* HALS, mort en 1656; *Diego* VELASQUEZ, mort en 1660; *Bartholome* VAN DER-HELST, mort en 1660; *Jacques* DELST, mort en 1661; *Elisabeth* SIRANI, morts en 1664; *Adr.* HANNEMANN, vers 1665; *Giov. Batt.* CASTIGLIONE, dit IL GENOESE, mort en 1670; *Paul* REMBRAND VAN-RYN, mort en 1674; *Franc.* CAIRO, mort en 1674; *Théodore* ROOS, mort en 1675; *Jacques* JORDAENS, mort en 1678; *John* VAN-REYN, vers 1678; *Pet.* LELY, dit VAN DER-FAES, mort en 1680; *Ger.* TERBURG, mort en 1681; *Gaspar* NETSCHER, mort en 1684; *Jean* RILEY, mort en 1691; *Nicolas* MAAS, mort en

1693 ; *Pierre* MIGNARD, mort en 1695 ; *Marc.* BEAL, mort en 1697 ; *Alonso* ARCO, dit SORDILLO DE PEREDA, mort en 1700 ; *Jacques* VAN DER-BAAN, mort en 1702 ; *David* VAN DER-PLAS, mort en 1704 ; *Vincent* VITTORIA, mort en 1709 ; *Nicolas* CASSANA, et *J.* CLOSTERMANN, morts en 1713 ; *Jacq.* d'AGAN, et *Sébastien* BOMBELLI, morts en 1716 ; *Jacq.* TORENVLIET, dit *Jason*, vers 1719 ; *Const.* NETSCHER, et *Adr.* VANDER-WERF, morts en 1722 ; *Godefroy* KNELLER, mort en 1723 ; *Arnold* DE VUEZ, mort en 1724 ; *Jean-François* DOUVEN, mort en 1727 ; *Jonathan* RICHARDSON, vers 1728 ; *Jean* VOLLEVENS, mort en 1728 ; *Arnold* VAN-BOONEN, mort en 1729 ; *Jean* VANDER-BANCK, vers 1730 ; *François* DE TROY, mort en 1730 ; *Théodore* NETSCHER, mort en 1732 ; *Alexis-Simon* LA BELLE, mort en 1734 ; *David* LE CLERC, mort en 1738 ; *Jean* KUPEZKY, mort en 1740 ; *Hermann* VAN DER-MYN, mort en 1741 ; *Hyacinthe* RIGAUD, mort en 1743 ; *Jean-Baptiste* VANLOO, mort en 1745 ; *Nicolas* DE LARGILIÈRE, mort en 1746 ; *Balthazar* DENNER, mort en 1749 : *François* STAMPART, mort en 1750 ; *Vincent* DE MONTPETIT, vers 1750 ; il passe pour être l'inventeur de ce qu'on appelle la *peinture éludorique ; Alan.* RAMSAY, vers 1750 ; *Jean* VOLLEVENS, vers 1750 ; *Dominique* VAN DER-SMISSEN, vers 1750 ; *Philippe* VAN DYCK, mort en 1753 ; *Antoine* PESNE, mort en 1757 ; *Ad.* MANYOKY, vers 1757 ; *Girol. Pomp.* BATTONI, vers 1760 ; *Pietro de* ROTARY, mort en 1764 ; *Jean-Georges* ZISENIS, vers 1764 ; *Jean - Chrétien* FIEDLER, mort en 1765 ; *Thomas* WORLIDGE, mort en 1766 ; *Jacques-André - Joseph* AVED, mort en 1766 ; *Martin* DE MEYTENS, mort en 1770 ; *Charles - Amédé* VANLOO, vers 1770 ; *F.* COTES, mort en 1772 ; *Jean-L.* TOQUE, mort en 1772 ; *Jean* ZOFFANI, vers 1777 ; *Jean - Etienne* LIOTARD, mort en 1777 ; *Antoine - Raphaël* MENGS, mort en 1779 ; *Georges* LIESIEWSKY ; GAINSBOROUG, mort en 1787 ; *Josué* REYNOLDS, *Antoine* GRAF, JUAL, *Louis - Ren.* VIALY, BOSE, *Benjamin* WEST, *Eb. Théophile* HAUSMANN, *Joachim-Martin* FALBE, *Anne-Dorothé* TERBUSCH, SCHOENAU, plusieurs TISCHBEIN, SCHROEDER, BEACHY, DOWNMAN, DAVID, GIRARD, GREUZE, etc. etc. etc.

Nous citerons ici quelques collections de portraits d'anciens Grecs et Romains, d'après des pierres gravées, des médailles et des bustes. *Jacobi* MAZOCHII, *Imperatorum et illustrium virorum imagines ex antiquis numismatibus ;* Roma, 1517, in-8°. — *Joan.* HUTTICHII, *Imperatorum tam græcorum quam latinorum, fœminarum et tyrannorum icones ;* Argentorati, 1525 ; Lugd. Bat., 1550, 1554, in-8°.— *Jacobi* DE STRADA, *Thesauri antiquitatum epitome, hoc est imperat. romanorum oriental. et occidental. icones ex antiquis numismatibus;* Lugduni Batavorum, 1553, in-4°. ; Rom. 1557, in-8°. ; Tigur. 1559, in-fol. ; en franç., par LOUVEAU, Lyon, 1553, in-4°. — *Guilielmi* ROUILLII, *Promtuar. icon. insignior. a sæculo hominum ;* Lugduni, 1553, 2 vol. in-4°. — *Le Imagine delle donne Auguste*, *da Enea* VICO ; Ven. 1557, in-4°. — *Reliquæ Augustarum imagines a Plotina ad Saloninam, edente Jacob.* FRANCO ; Venet. in-4°. — *Huberti* GOLTZII, *Icones imperatorum romanorum ex prisc. numismat. ;* Brug. Fland. 1558, in-fol. ; Antverp. 1645, in-fol.—*Insignium aliquot virorum imagines ;* Lugduni, 1559, in-8°. Cet ouvrage comprend les portraits de 145 philosophes et gens de lettres qui ont

vécu jusqu'aux temps de Constantin-le-Grand, dont cependant tous ne sont pas authentiques. — *Illustrium virorum ut extant in urbe, expressi vultus*; Romæ, 1569, in-4°. Ces figures sont gravées par *Augustin* VENETO. Ce même ouvrage a paru plusieurs années après sous le titre de *Imag. et Elog. virorum illustr. ex Bibliotheca Fulvii Ursini*, 1570, in-fol.; il a été réimprimé et augmenté sous le titre: *Illustr. imag. ex antiq. Marm., numism. et gemmis; Theodorus Gallæus delin. et incid.*; Antverpiæ, 1598, in-4°. — Le même ouvrage a été traduit en français par *C. C.* BAUDELOT; Paris, 1710, in-4°. — Ce même ouvrage, augmenté de nouveau par BELLORI, a paru sous le titre de: *Imagines veterum illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum et oratorum*; Romæ, 1685, 3 vol. in-fol. — *Illustrium philosoph. et sapientium effigies ab eorum numismat. extract.*; Venet., 1580, in-4°. — *Portraits et Vies des hommes illustres grecs, latins et payens*, par *André* THEVET; Paris, 1584, 2 vol. in-fol., et 1671, 8 vol. in-8°. — *Imagines XXIV Cæsarum a Julio ad Alex. Severum ab antiquis marmoribus*; Venet., 1585, in-fol. — *L.* HULSII, *Effigies XII priorum Cæsarum et LXIV ipsor. uxor. et parent.*; Francofurti, 1597, in-fol. — *XII Cæsarum romanorum imagines ex numism., e Museo Fr.* SWERTII; Antv. 1612, in-4°. — *Iconografia, cioè disegni d'immagini, cav. per Giov. Angel.* CANINI *da frammenti di marme, da gioje e medaglie*; Roma, 1669, in-fol. Le même ouvrage a paru aussi sous le titre suivant: *Les Images des héros et grands hommes de l'antiquité*, dessinées par *G. A.* CANINI, gravées par MM. PICART et VALLET; Amsterd. 1731, in-4°. Le nombre des portraits est de cinq cents. — *Effigies romanorum imperatorum ex antiquis numism. Reg. Christinæ, del. Pet.* AQUILA *Panormitanus*; Roma, 1681, in-fol. — *Effigies virorum ac fœminarum illustrium quibus in græcis aut latinis monumentis aliqua memoriæ pars datur*; Lugduni Batavorum apud Petrum Vander-Aa, en 4 vol. in-fol. — *Illustr. virorum, philosophorum, oratorum*, etc. *icones ex marmor. antiquis del. a P. F.* RUBENS, *sculpt. a Lud.* VORSTERMANN, *P.* PONTIO, etc., 12 excellentes planches, in-fol. — *Lud.* PATAROL, *Series August.-Augustar. Cæsarum et tyrann. a Jul. Cæsare ad Carol. VI*; Venet. 1740, in-8°. — *Henrici* SPOOR, *Favissæ utriusque antiquitat. tunc Rom. quam Græc. in quibus reperiuntur simulacra deorum, icones magnorum ducum, poëtarum*, etc.; Ultraj. 1707, in-4°. Ces portraits, au nombre de cent, sont faits d'après des pierres gravées, mais la plupart se trouvent déjà dans l'ouvrage de Canini. — *Raccolta dei busti, degli imperat. romani, delle donne illustri, dei filosofi, etc., esistenti nella galleria di Firenze*; 1779, in-4°. — *Galerie des anciens Grecs et Romains*, par *Théoph. Fréd.* RIEDEL; Augsbourg, 1780, in-4°., en allemand, de 24 feuilles.

Parmi les ouvrages qui renferment les portraits des empereurs et rois d'Allemagne, etc., nous citerons: *Description succincte et portraits véritables des empereurs, rois et autres personnages illustres des deux sexes*; Francfort, 1558, in-4°. (en allemand). — *Portraits des empereurs romains, de leurs épouses et de leurs enfans*; Zurich, 1558, in-8°. — *J. B.* DE CAVALLERIIS, *CLVII imperat. et XXXI pontif. max. imagines*; Romæ, 1583, in-8°. — *August., Imperat., regum, atque archid. illustr. principum verissimæ imagines*, Jo. B. FONTANA *delineavit*, D. CUS-

TODI *sculpsit;* Œnip. 1601, in-fol. — *Aquila romana ovvero la monarchia occident. da Carlo M. in fino alla coronat. di Leopoldo I, da* PALAZZI; Venet., 1679, in-fol.

Portraits des rois de France: *Portraits des rois de France depuis Pharamond jusqu'à Henri III*, par *Virg.* SOLIS et *J.* AMMAN; Nor., 1566. — *Les vrais portraits des rois de France, depuis Clovis jusqu'à Louis XIII*, par *Jacques* DE BIE; Paris, 1634, in-folio. — *Les vrais portraits des dauphins de France*, publiés par *Remy* CAPITAINE; 1641, in-fol., 16 portraits. — *Les vrais portraits des reines de France*, par le même, in-fol. avec 60 portraits. — *Monarchie française, ou recueil chronologique des portraits de tous les rois et des chefs des premières familles depuis Pharamond jusqu'à Louis XV*, par GAUTIER D'AGOTY fils; Paris, 1770, in-4°.

Portraits des différens souverains et princes de l'Europe: *Reg. Neapolit. vitæ et effigies, Auct. B. C.;* Aug. Vindel., 1605, in-fol. — *Portraits de tous les rois de Suède;* Nuremb., 1707. — *Jac. a* MELLEN *series regum Hungariæ, e nummis aureis quos vulgo ducatos appellant;* Lub., 1690, in-4°. — *Icon. et hist. principum et regum Poloniæ a* NEUGEBAUERO, in-4°. — *Portraits de tous les grands ducs, électeurs, ducs et princes de la maison de Saxe*, par *N. Jean* AGRICOLA; Wittenberg, 1563, in-8°. — *Nic.* REUSNERI, *Icones imperatorum, regum, principum, electorum et ducum Saxoniæ;* Jenæ, 1597, in-fol. — *Austriacæ gentis imagines;* Œnop., 1659, in-folio. — *Regiæ familiæ Mediceorum, Etruriæ principum, imagines*, par *François* ALEGRINI, cinquante feuilles, augmenté sous le titre de *Cento ritratti della real famiglia de' Medici*, 1762, in-fol. — *Icones ducum et gubernatorum Lotharingiæ, Brabantiæ, Limburgi;* 1669, 51 feuilles in-4°. — *Portraits des princes, comtes et ducs de Savoie*, in-fol. en 33 feuill. — *Principes Hollandiæ et Westfrisiæ ab anno* 1553, par *P.* SOUTMANN et *C.* FISCHER, 1650, in-fol. 40 feuilles. — *Les véritables portraits de quelques princes qui ont vécu du temps de la réforme, en* 1562. — *Effigie naturali de' maggiori principi e più valorosi capitani*, di *Andrea* VACCHARIO; Roma, 1597, in-fol. — *Portraits des princes, seigneurs et personnes illustres*, par MONTCORNET; Paris, 1680, in-fol.

Collection de portraits d'hommes illustres de toutes les nations: *Icones quinquaginta virorum illustrium*, per *Thom.* DE BRY; Francofurti, 1569, 5 vol. in-4°.; le même ouvrage sous le titre: *Bibliotheca chalcographica;* Franc., 1650, in-4°. — *Ph.* GALLEI, *Effigies XLIII virorum doctorum de disciplina bene merentium;* Antuerpiæ, 1572, in-4°. — *La Prosopographie ou description des personnes insignes*, par *Antoine* DU VERDIER; Lyon, 1605, 3 vol. in-fol. — *Imagines virorum illustrium*, sans lieu d'impression et année, en tout 104 images. — *Monum. sepulcror. cum epigr. ingenio et doctrina excellentium virorum*, per *Tobiam* FENDT; Amst., 1638, in-fol. de 125 portraits. — *P. Jovii, Elogia virorum litter. illustr. ad vivum expressis imagin. exornata;* Basil., 1577, in-fol. de 63 portraits. — *Musæi Joviani Imagines ad vivum expressæ;* Basileæ, 1577, in-4°. On peut regarder comme suite de cet ouvrage: *Joan.* IMPERIALIS *museum historicum;* Venetiis, 1640, in-4°. de 57 feuilles. — *Icones virorum nostra patrumque memoria illustrium*, ab *Henrico* HONDIO *sculpt.* 1599, in-4°. — *Icones LXXXIV virorum eruditorum seculi XV et XVI;* Flor. — *Val. Andreæ* DESSELII, *Imagines doctorum virorum, è variis genti-*

bus; Antuerpiæ, 1611, in-12. de 73 portraits. — *Nicolai* RUESNERI, *Icones sive imagines virorum litteris illustrium*; Strasb. et Bâle, 1587, et 1589, in-8°. — *Opus chronographicum orbis universi a mundi exordio usque ad annum MDCXI continens historiam icones, etc., summorum pontificum, imperatorum, regum, ac virorum illustrium*, autore *Pet.* OPMEERO et *Laur.* BEYERLINCK; Antuerpiæ, 1611, in-fol., 2 vol. contenant près de 500 portraits.—*Icones CX principum, virorum doctorum, pictorum, chalcograph., statuar., etc.*, ab *Ant. Van* DYCK, *ad vivum expressæ*; Antuerp., 1646, in-fol. De même sous le titre : *Le cabinet des plus beaux portraits*; Anvers, 100 feuilles, sans indication de l'année. Encore le même ouvrage sous le titre de : *Iconographie ou vies des hommes illustres du XVII siècle*, par *M. V.*; Amsterdam, 1759, in-fol. de 125 f. — *Decem pictæ effigies*, ab *Antonio Van* DYCK, *æri incisæ a Petr. Van* GUNST, 1716, in-fol. — *Principum et illustrium quorundam virorum imagines*; Lugd. Batav. sans année, de 97 feuilles. — *Imagines XLI virorum celebrium in politic. histor.*, ibid., sans année, in-fol. — *XXV portraits des hommes célèbres*, ibid., sans année. — *Images de divers hommes d'esprit*, par Jean MEYSSENS; Anvers, 1649, in-4°. — *Portraits des peintres, graveurs et hommes d'esprit sublimes par leur art et savoir*, gravés par HOLLARD; Anvers, 1649, in-folio. — *Lor.* CRASSO, *Elog. d'uomini letterati*; Venez., 1666, 2 vol. in-4°. de 142 portraits — *Icones virorum illustrium à Mathia von* SOMMERN *æri incisæ*; Ratisb., 1667, in-fol. — *Académie des sciences et des arts, contenant les vies et les éloges historiques des hommes illustres depuis environ quatre siècles parmi diverses nations de l'Europe*, par *Is.* BULLART; Paris, 1681, 2 vol. in-fol. — *Pauli* FREHERI, *Theatrum virorum eruditorum clarorum*; Norimbergæ, 1688, in-fol. 4 volum. de 1312 portraits. — *Portraits de célèbres hommes et femmes français, hollandais et allemands*, par MONTCORNET et MARIETTE, in-fol. de 131 portraits. — *Jacobi* BRUCKERI, *Pinacotheca scriptorum nostra ætate litteris illustrium*; Augustæ Vindelic., 1755, in-fol., 2 vol. gravés par *J. Jacques* HAYD; supplémens à cette galerie; Augsbourg, 1766, in-folio de 11 feuilles. — *L'Europe illustre enrichie de portraits gravés par* ODIEUVRE; Paris, 1777, 6 vol. in-4°., chaque volume renferme à-peu-près 100 portraits. Le même auteur a encore fait imprimer un *Catalogue des portraits des princes, personnes illustres et des savans*; Paris, 1742, in-8°. — *Galerie historique universelle*, par M. DE PUJOL, *renfermée dans une suite de mille portraits des hommes et femmes célèbres de l'histoire ancienne et moderne*; Paris, 1787, in-4°. — *Galerie universelle des hommes qui se sont illustrés depuis le siècle de Léon X*, in-4°., par le comte de PLATIÈRE. — *Collection de portraits des hommes illustres vivans*; Paris, 1788, in-folio. — *Galerie historique des hommes les plus célèbres de tous les siècles et de toutes les nations, contenant leurs portraits gravés au trait d'après les meilleurs originaux, avec l'abrégé de leurs vies, et des observations sur leur caractère et sur leurs ouvrages*, publiée par C. *P.* LANDON. Cet ouvrage aura 10 à 12 vol. in-12. contenant chacun 72 portraits. — *Portraits des hommes illustres du dix-septième siècle, gravés par* EDELINCK, LUBIN, VAN SCHUPPEN, *accompagnés d'un abrégé de leur vie*; Paris, chez Volland, in-fol.

Collections de portraits d'hommes célèbres de différentes nations :

P. Jovii, *Elogia virorum bellicâ virtute illustrium, ad vivum expressis imaginibus exornata;* Basileæ, 1596, in-fol.—*Ritratti di cento capitani illustri, intagl.* da *Aliprandi* Capriolo; Romæ, 1600, in-4°. — *Ritratti di capitani illustri,* da *Rocs.* Mascardi, Leonida et Tronsarelli; Romæ, 1646, in-4°. — *Les portraits des plénipotentiaires assemblés à Munster et à Osnabruck,* gravés par *François* Bignon, in-fol. de 33 feuilles. — *Pacificatores orbis christiani;* Rotterdam, 1697, in-fol., 131 feuilles. — *Icones: id est veræ imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium, Theod.* Beza autore; Gen., 1558, in-4°. de 38 portraits. — *Veterum aliquot et recentiorum medicorum philosophorumque icones ex bibliotheca J.* Sambucci; Antverpiæ, 1574 et 1663, in-fol. de 64 portraits. — *XX icones clarissimorum medicorum philosophorum,* etc., Leyde, chez P. Van der Aa, in-fol.— *Histoire des philosophes modernes, par M.* Saverien, *avec leurs portraits dans le goût du crayon,* par M. François; Paris, 1759, 7 vol. in-4°. de 60 portraits. — *Illustrium Jureconsultorum imagines ex Museo Marci Mantuæ* Benavidii; Romæ, 1566, in-4°.; Venet., 1569, in-4°.

Portraits de Français illustres: *Portraits de plusieurs hommes illustres qui ont fleuri en France,* par M. Michel; Paris, 1643, in-fol. — *Les portraits des hommes illustres français, dessinés et gravés par Zach.* Heince et *Fr.* Bignon; Paris, 1650, in-fol. de 27 feuilles. — *Portraits des illustres français et étrangers, gravés par Pierre* Duret; Paris, 1652, in-4°. — *Portraits des hommes illustres français qui sont peints dans la galerie du cardinal de Richelieu;* Paris, 1668, in-8°. — *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle avec leurs portraits,* par M. Perrault; Paris, 1700, in-fol., 2 vol. — *Galerie française, ou portraits des hommes et des femmes illustres qui ont paru en France, gravés sous la conduite de M.* Restout; Paris, 1770. — *Les illustres français; ou tableaux historiques des grands hommes de la France, pris dans chaque genre de célébrité,* in-fol. — *Collection complète de tous les acteurs et actrices célèbres dans les trois spectacles, d'après les dessins de M.* Monet, 1770, in-fol., 40 feuilles. — *Collection générale des portraits des députés aux Etats-Généraux,* 1789, in-4°. — *Galerie des portraits des membres de l'assemblée constituante,* in-4°.

Portraits de célèbres Italiens: *Joannis Philippi* Tomasini *illustrium virorum elogia iconibus illustrata;* Pat., 1630, in-4°. de 48 portraits. — *Elogia virorum litteris et sapientia illustrium,* par le même, 1644, in-4°. de 35 portraits. — *C.* Patini *Lyceum patavinum sive icones et vitæ professorum Patavinorum;* Patav., 1682, in-4°.—*Ritratti d'uomini illustri toscani;* Firenze, 1766, in-fol., 2 vol.

Portraits de célèbres Anglais: *Heroologia anglica, hoc est clarissimorum Anglorum qui floruerunt ab anno Christi* MD *usque ad præsentem annum* MDCXX *vivæ effigies,* Impens. *Crisp.* Passæi, in-fol., 2 vol. de 64 feuilles. — *A collection of portraits of the court of Henry* VIII, *etched by Dalton,* in-fol. avec 36 portraits. — *Houbraken and vertues heads of illustr. Persons of Britain with their lives,* by *Th.* Birch; London, 1751, in-fol., 2 vol. avec 108 portraits. — *A biographical history of England from Egbert the great to the revolution disposed in different classes and adapted to a methodical Catal. of engraved british heads,* by *J.* Granger; London, 1774, in-4°., 5 vol.

Portraits de célèbres Hollandais: *Aub.* MIRÆI, *Illustr. Galliœ Belgicœ scriptor. icones et elogia;* Antverpiæ, 1608, in-4°. de 58 portraits. — *Icones virorum clarorum qui Academ. Lugd. Batav. illustr.*, 1609, in-4°.; aussi sous le titre: *Illustr. Academ. Lugdun. Batavorum, id est virorum clarissimorum icones, elogia ac vitœ;* Lugd. Batavor. 1613, in-4°. de 54 feuilles; le même ouvrage augmenté sous le titre: *Athenœ Batavœ;* 1625, in-4°. de 50 portraits; encore le même ouvrage sous le titre de: *Fundatoris, curatorum et professorum celebr., quorum gratia, cura doctrinaque Acad. Lugd. Batava incepit, auctaque et ornata est, effigies;* Leyde, 1723, in-fol.: les portraits sont au nombre de 133. — *Effigies et vitœ professorum academiœ Groningœ et Omlandiœ;* Groningæ, 1654, in fol. de 31 portraits. — *Adrian pars index Batavinus of Naamrol van de Batavise en Holandse Schryvers;* Leyde, 1701, in-4°.: les portraits sont au nombre de 30.

Portraits de célèbres danois, espagnols, allemands, suisses, américains, etc.; *Portraits historiques des hommes illustres de Danemarck*, per HOFFMANN, 1746, 6 vol. in-4°. — *Retratas de illustr. Espanoles*, Madrid, 1791, in-fol. — *Henrici Pataleonis Prosopographia heroum atque illustrium virorum totius Germaniœ;* Bas. 1566, 5 v. in-fol. — *A. M. Erhard* CELLII, *Imagines professorum tubingensium;* Tubingæ, 1596, in-4°. en tout 37 portraits. — *Parnassus Heidelbergensis, omnium hujus Academiœ professorum icones exhibens*, 1660, in-fol. — *Icones et elogia virorum aliquot prœstantium qui marchiam nostram illustraverunt*, 1671, in-fol. — *J. Chr.* BECMANNI, *Notitia universit. Francofurtanœ una cum iconibus personar. aliquot illustr.;* Francofurt., 1707, in-fol., avec 39 portraits. — *Icones virorum omnium ordinum de academia et gymnasio optime meritorum, opera et studio Fr. R.* SCHOLZII; Nor., 1725, 3 vol. in-fol. — *J. J.* BAIERI, *Biographia professorum, medicorum qui in academia Altorfina vixerunt cum singulorum iconibus;* Norimbergæ, 1728, in-4°., avec 15 portraits. — *Imagines a Joa.* KUPEZKY *depictœ ed. a Bern.* VOGEL *et Val. D.* PREISSLER; Norimbergæ, 1745, in-fol. de 79 feuill. — *Le temple d'honneur de l'érudition allemande*, par *Jacques* BRUCKER, gravé par *J. J.* HAYD; Augsb. 1747, in-4°., de 50 feuilles. — *El.* HAYD a publié à Augsb. une suite de portraits in-4°. de savans allemands vivans. — *Vie et portraits de célèbres allemands;* Heidelberg, 1709, in-fol., 2 v. — *Temple d'honneur suisse*, par *D.* HERRLIBERGER (en allemand). — *Portraits des hommes illustres de la Suisse*, par PFENNINGER; Zuric, 1782, in-8°. — *Collection de portraits de savans et d'artistes de la Bohême;* Prague, 1772, in-4°. avec 87 portraits. — *Collection des portraits des hommes qui se sont rendus célèbres dans l'Amérique*, 1782, in-4°.

Collection de portraits de papes, de cardinaux, etc.: *Effigies summorum pontificum et cardinalium a* RUBEIS, 1658, in-fol. — *Effigies summor. pontificum a Sto. Petro ad Clément. XI;* Rom. 1675, in-fol., 244 portraits. — *Effigies summorum pontificum et cardinalium, ab anno* 1658, *usque ad annum* 1736; Romæ, 1736, in-fol. de 358 feuilles. — *Effigies cardinalium viventium sub Innocentio XI, a* RUBEIS, in-fol. — *Eloge historique des cardinaux illustres avec leurs portraits, par le père Henri* ALBY; Paris, 1644, in-4°. — *Ritratti di tutti propositi generali della compagnia di Giesu*, dal P. GALEOTTI; Roma, 1751, in-fol.

Catalogues de portraits : *Manière de rassembler avec utilité les portraits des grands hommes*, par Apin ; Nuremberg, 1728, in-8°. (en allemand). — *Effigies jurisconsultorum in indicem redactæ à C. F.* Hommelio ; Lipsiæ, 1760, in-8°. — *Catalogue d'une collection de portraits, pour la plupart de savans médecins*, par J. C. G. Moehsen ; Berlin, 1771, in-4°. — *Catalogue of english heads*, by M. Ame, 1748, in-8°. — *Catalogue de portraits contenant les rois, les reines et les princes du sang royal de Suède, avec les grands officiers, le clergé, les savans, et qui font partie des recueils de Ch. R.* Berch ; Upsale, 1767, in-4°. — *A catalogue of engraved british portraits, from Egbert the great to the present time*, by *Henry* Bromley ; Lond., 1793, in-4°.

Porus, *lapis porinus*, *marbre porin* est, selon Théophraste et Pline, celui qui ressemble, et par sa belle couleur blanche et par sa densité au marbre de Paros, avec lequel quelques interprètes l'ont confondu. Le *Porus*, dit Théophraste, a la légèreté du tophus. Ce marbre, que nous ne connoissons plus aujourd'hui, se tiroit de l'Elide. Pausanias nous l'apprend, lorsqu'il dit que le temple de Jupiter olympien étoit bâti de Porus, marbre du pays. Dans le bois sacré il y avoit une enceinte fermée par une balustrade de pareille pierre. Quelques auteurs parlent de statues de ce marbre, et entr'autres d'un Silène, vis-à-vis duquel Andocides plaça le trépied qu'il gagna au combat du Dithyrambe. Le *lapis porinus* servoit aussi sur-tout pour y sculpter des inscriptions. Ernesti conjecture que le marbre appelé *porus* ou *lapis porinus* est le même marbre que les Italiens appellent aujourd'hui *peperino*, qui a servi entr'autres pour en faire la colonne rostrale.

Poscenium ou Postscenium ; c'est le derrière du théâtre où se passoit ce qui ne pouvoit pas convenablement se faire sur le théâtre. Ainsi c'étoit-là que les acteurs se retiroient pour s'habiller ou se déshabiller, où l'on serroit les décorations, et où étoit placée une partie des machines. *Voy.* Théatres.

Pose ; mot qui appartient au langage de l'art, et qui exprime l'attitude, la position dans laquelle l'artiste pose le modèle vivant pour en faire l'étude. L'artiste qui cherche la grace et la beauté, doit toujours faire prendre à son modèle la pose la plus naturelle, relativement à l'action qu'il veut représenter. Dans le grand nombre des statues antiques qui nous restent, il n'en est peut-être pas une seule où l'artiste ait posé son modèle dans l'intention de montrer sa science dans l'art ; mais par-tout il semble avoir cherché la position la moins gênée qu'il étoit possible de trouver, et cependant la plus propre à exécuter ce qu'il avoit à faire. Par ce moyen, les statuaires donnèrent de la noblesse à leurs figures, sans rien diminuer de l'expression qu'elles devoient avoir, et rencontrèrent la grace en fuyant l'affectation. *Voy.* Portrait.

Pose ou Posage ; est l'action de mettre quelqu'ouvrage en sa place. *Voy.* Poser.

Poser ; c'est, en général, mettre quelque chose en sa place. Les maçons posent les pierres taillées, les charpentiers, les bois de charpente, des planchers, des escaliers ; les menuisiers posent les lambris, les parquets, etc. *Poser à sec*, c'est poser les pierres taillées les unes sur les autres, sans mortier entre les joints de lit, mais en y mettant un peu d'eau et de grès pilé, et les frottant en les faisant tourner l'une sur l'autre, jusqu'à ce qu'il n'y reste point de vide ; c'est ainsi que sont construits plusieurs bâtimens antiques, et c'est ainsi qu'avoient

été construits les fondemens de l'arc de triomphe du faubourg Saint-Antoine, sur les dessins et sous la conduite de Claude Perrault. *Poser à cru*, c'est construire sans fondemens, placer un étai ou un pointal sans patin. *Poser de champ*, c'est mettre une pierre, ou une brique, ou une tuile, sur son côté le plus mince; c'est mettre une pièce de bois sur la face la plus étroite. *Poser de plat*, est le contraire. *Poser en décharge*, c'est placer obliquement une pièce de bois pour arcbouter ou contreventer.

Poser le modèle. *V.* Académie et Pose.

Poseur, est, dans la maçonnerie, le nom de l'ouvrier qui pose les pierres taillées à la place pour laquelle elles sont destinées, en observant de les placer d'alignement, de niveau et d'aplomb.

Positif; est la partie d'un buffet d'orgue qu'on met en saillie hors la balustrade de la tribune où il est placé dans une église. *V.* Orgues, tom. II, pag. 710.

Position; se dit de la situation d'un bâtiment, par rapport aux points de l'horizon.

Position; c'est le lieu de la portée où est placée une note pour fixer le degré d'élévation du son qu'elle représente. Les notes n'ont, par rapport aux lignes, que deux différentes positions; savoir, sur une ligne ou dans un espace, et ces positions sont toujours alternatives lorsqu'on marche diatoniquement. C'est ensuite le lieu qu'occupe la ligne même ou l'espace dans la portée, et par rapport à la clef qui détermine la véritable position de la note dans le clavier général. Dans la mesure, on appelle *position*, le temps qui se marque en frappant, en baissant ou posant la main, et qu'on nomme plus communément le *frappé*. Enfin, dans le jeu des instrumens à manche, on appelle *position*, le lieu où la main se repose sur le manche, selon le ton dans lequel on veut jouer. Quand on a la main tout au haut du manche contre le sillet, en sorte que l'index pose à un ton de la corde-à-jour, c'est la position naturelle. Quand on démanche, on compte les positions par les degrés diatoniques dont la main s'éloigne du sillet.

Postcœnia. *V.* Apodipné.

Postes; ce sont certains ornemens d'architecture en forme d'enroulement, qui se répètent.

Postiche; se dit de toute chose ajoutée d'après coup, comme une table de marbre incrustée dans une décoration d'architecture, des ornemens de sculpture en bois, bronze ou cartonnage, appliqués et attachés pour enrichir quelqu'ouvrage de menuiserie.

Posticum. *V.* Opisthodomos.

Postscenium. *V.* Poscenium.

Posture; ce mot n'appartient pas à l'art, qui a adopté celui de Pose. (*V.* ce mot.) Il est employé communément par le vulgaire dans le même sens que *Pose*.

Potager; table de maçonnerie garnie de fourneaux à l'usage d'une cuisine ou d'un office.

Poteau; est une pièce de bois posée debout, de quelque grosseur qu'elle soit; on y ajoute différens noms, suivant son usage ou sa position. — Le *poteau cornier* est celui qui forme le côté d'un pan de bois, ou l'encognure de deux pans de bois, dans lequel sont assemblées les sablières de chaque étage. Il est quelquefois d'une seule pièce, quelquefois de plusieurs, entées solidement l'une à l'extrémité de l'autre. — Le *poteau de fond* est celui qui ayant une de ses extrémités posée sur le fondement, monte d'aplomb dans toute la hauteur d'un bâtiment, soit d'une seule pièce, soit de plusieurs, qui chacune forme la hauteur d'un étage. — Le *poteau d'huisserie* ou *de croisée*, est celui qui

forme le côté de la baie d'une porte ou d'une croisée. — Le *poteau de remplage*, est celui qui sert à remplir un pan de bois, et n'a de hauteur que celle de l'étage. — Le *poteau de lucarne*, est celui qui forme un des côtés de la baie d'une lucarne, et qui en porte le chapeau. —Le *poteau d'écurie*, est une pièce de bois ronde, d'environ quatre pouces de diamètre et de quatre pieds de hauteur, posée debout, dans un collet de fer scellé entre les pavés, servant à soutenir les barres de séparation entre les chevaux.

POTELET; petit poteau dont on garnit les pans de bois sous les appuis des croisées, au-dessus des linteaux des portes, les fermes des combles sous les arbalestriers.

POTENCE; c'est une pièce de bois debout, couverte d'une semelle ou chapeau, posée d'équerre sur son extrémité supérieure, et soutenue par un ou deux liens ou contre-fiches. On en fait aussi en fer, en forme de grande console, ornée d'enroulemens et feuillages de tôle emboutie, pour porter des balcons, des poulies de puits, des lanternes.

POTERIE; la poterie est fort antérieure à la porcelaine, au verre, à la faïence. Selon Pline, l'art de la poterie et des ouvrages de terre a pris son origine à Corinthe. Démarate, corinthien, père de Tarquin, le porta en Etrurie. Depuis, on trouva le moyen de donner la couleur à la terre dont on formoit différens objets. On en faisoit non-seulement des vases, mais aussi des statues. Pline dit que plusieurs de ces dernières s'étoient conservées jusqu'à son temps. Le potier prépare sa terre comme le faïencier; il se sert d'un crible et non d'un tamis pour la passer. Le tour est autrement fait que celui du faïencier. Il y a eu chez les anciens des fabriques célèbres de poterie. Il se fait aujourd'hui de très-beaux ouvrages en ce genre dans plusieurs endroits de la France et des pays étrangers. On recherche dans les cabinets, pour la beauté des couleurs et la singularité des formes et des ornemens, les poteries de Bernard de Palissi, qui a beaucoup avancé en France l'art du potier, et plusieurs autres arts chymiques. *V.* FAYENCE, VASES, PORCELAINE.

POTERNE; c'est une porte secrète pratiquée en différens endroits d'une place fortifiée, pour faire passer des troupes dans le fossé et dans les ouvrages extérieurs: on en remarque encore aux anciens châteaux, à côté du pont-levis.

POTIER DE TERRE; artisan qui travaille en vaisselle ou autres ouvrages de terre.

POTIN; alliage composé de cuivre, d'étain et de plomb, dont on fabriquoit une ancienne monnoie. Son nom vient de ce que ce mélange a été employé à faire des pots. Selon Savot, il n'entre point d'argent dans le potin; cependant Jobert le place avec l'argent altéré, ce qui n'est pas approuvé par Rinckius, lequel se fonde sur l'opinion de Savot. Bimard prétend que les anciens mettoient dans le potin un cinquième d'argent. Dans ce cas, il est étonnant que le nom de potin ait été introduit, puisque celui de billon suffisoit. Mais ce nom a été adopté par les antiquaires français, et en dernier lieu par le célèbre Pellerin.

POUCE. *V.* GLADIATEURS, t. I, pag. 690.

POUDRE. *V.* CHEVEUX.

POUDRE DE DIAMANT; quelques personnes ont pensé que les Grecs, qui se servoient de tous nos instrumens, et qui, ainsi que Natter le soupçonne, avoient aussi des procédés et des outils qui nous sont inconnus, employoient la *poudre de diamant*. C'est l'opinion de KLOTZ, qui explique par la poudre de diamant le passage de Pline: *cum feliciter rumpere contigit ferro*

includuntur, que j'ai dit devoir s'entendre de la pointe de diamant. *Voy*. POINTE DE DIAMANT.

Les mots *feliciter rumpere contigit*, lorsqu'il s'est brisé heureusement, ne peuvent laisser de doute sur cet objet. Le diamant mis en poudre ne se sera pas brisé plus *heureusement* une fois qu'une autre, cela ne peut s'entendre que d'éclats plus favorables à la gravure. Les mots *ferro includuntur*, on les renferme dans le fer, ne peuvent aussi s'entendre que des petits instrumens de fer dans lesquels ces éclats étoient sertis, et non pas du touret sur lequel on verse de la poudre de diamant. Pline nomme d'ailleurs la poudre dont on faisoit usage; c'étoit le *naxium*. Il est donc croyable qu'on s'est servi de la poudre de diamant, mais elle n'est indiquée nulle part.

POUF; terme dont se servent les sculpteurs, pour exprimer qu'un marbre s'égrène ou s'écaille sous l'outil. Il se dit aussi du grès.

POULAILLER; est un petit appentis servant de retraite aux poules dans une basse-cour, dans une ferme; il doit avoir le plancher en bois. Dans les *villæ* des anciens Romains, on exposoit les poulaillers vers le sud-est, et on les plaçoit à côté de la cuisine, afin d'y faire entrer la fumée, qu'on regardoit comme très-salutaire aux poules. Lorsqu'on ne pouvoit point leur donner cette disposition, on y pratiquoit trois divisions. L'entrée se trouvoit dans celle du milieu, qui étoit la plus petite, et qui avoit sept pieds en hauteur, en longueur et en largeur. Par cette division on passoit dans les deux autres, situées à gauche et à droite, où se trouvoient les loges des poules. Dans la division du milieu, il y avoit en face de l'entrée, contre le mur du fond, un foyer sur lequel on entretenoit du feu, dont la fumée se répandoit dans les divisions latérales. Chacune de celles-ci avoit sept pieds de largeur, douze pieds de longueur et autant d'élévation. Chaque division étoit séparée en trois étages, et du côté de l'est il y avoit à chaque étage des petites ouvertures par lesquelles les poules pouvoient sortir le matin et rentrer le soir. En bas, on y pratiquoit des ouvertures plus grandes, afin d'y faire pénétrer la clarté, et pour observer si les poules avoient pondu. Devant ces dernières, on plaçoit une grille pour empêcher les animaux malfaisans d'y pénétrer. On donnoit aux murs assez d'épaisseur pour y pratiquer des niches dans lesquelles on pouvoit placer les nids des poules. On préféroit cette disposition de poulailler à celle d'enfoncer des pieux dans le mur et d'y suspendre des paniers. On donnoit aux nids, de préférence, une disposition qui obligeoit les poules d'y entrer par devant, et qui les empêchoit de s'y rendre en volant, parce qu'alors elles cassoient souvent leurs œufs. Les murs étoient rendus bien lisses en dehors et en dedans, afin d'empêcher les chats et d'autres animaux malfaisans d'y grimper.

POULAINES: *souliers à poulaines*. Nous avons déjà dit un mot de ces souliers à l'article CHAUSSURE, tome I, page 247. MÉZERAY, dans la *Vie de Charles V*, en parlant du costume de ce temps, dit qu'on portoit une certaine sorte de chaussure, qui, par-devant, avoit de longs becs recourbés en haut, qu'on nommoit des *poulaines*, et par derrière, comme des éperons qui sortoient du talon. Le roi, ajoute-t-il, bannit, par ses édits, ces ridicules modes, à l'exemple du saint Père, qui peu auparavant avoit condamné, par ses bulles, la dissolution des habits dans l'un et dans l'autre sexe. Dans l'*Histoire de Charles VII*, attribuée à *Alain* CHARTIER, à l'année 1443,

et dans plusieurs autres endroits, le roi de Pologne est appelé *roi* de *Poulaine*. C'est ce qui a fait penser à plusieurs auteurs que l'expression *à poulaine* veut dire à la polonaise. Rabelais parle de *ventre à poulaine*, pour dire un ventre qui se jette extrêmement en dehors, comme la *poulaine* ou *bouline*, autrement appelée la proue, le bec, l'éperon du vaisseau. Les poulaines avoient encore vogue du temps de Rabelais, et il semble même que les amants de ce temps-là en avoient inventé de plus ridiculement grandes qu'on n'en eût encore porté.

Poupée; c'étoit un jouet d'enfans fort commun chez les Romains. Leurs poupées étoient faites d'ivoire, de buis, de plâtre ou de cire. Perse nous apprend que les jeunes filles nubiles alloient suspendre aux autels de Vénus les poupées qui leur avoient servi d'amusement dans le bas âge. L'usage des poupées a passé jusqu'à nous; et les Français, sur-tout, excellent tellement dans ce genre de travail, qu'il est difficile de croire que les Romains eussent de plus belles poupées que celles dont nos bimblotiers trafiquent. Ce sont des figures d'enfans si proprement habillées, si élégamment coiffées, qu'on les envoie dans les pays étrangers pour y répandre nos modes. *V.* Jouets d'enfans et Marionnettes.

Pourpre. Les anciens ont tous connu l'art de teindre en pourpre les étoffes de laine. Il paroît qu'on distinguoit deux sortes de pourpre, la marine ou l'animale, et la végétale. La première se tiroit de deux petits coquillages de mer, le *murex* et le *purpura*, dont on faisoit la pêche sur les côtes de Phénicie, d'Afrique, de Grèce, et autour de quelques îles de la Méditerranée: cette pourpre, d'un rouge violet, étoit la plus chère. L'autre étoit rouge ou écarlate, précieuse, mais moins chère que la première. On la faisoit non avec la cochenille inconnue aux anciens, mais avec le coccus ou kermès du chêne-vert ou yeuse. La pourpre marine étoit affectée particulièrement aux vêtemens du roi de Perse; les grands seigneurs de l'état portoient aussi des robes pourpres, mais d'une teinture différente. Les Tyriens excelloient dans l'art de teindre en pourpre, soit par quelques secrets particuliers, soit qu'ils donnassent à la pourpre plus de teint qu'aux pourpres ordinaires. La pourpre a été en usage chez les Hébreux. Les étoffes de cette couleur servoient aux ornemens du grand-prêtre. *Purpura* signifioit chez les Juifs la robe dont se servoient par distinction les rois; et ceux à qui ils accordoient cet honneur se nommoient *purpurati*. Au rapport de Valère-Maxime, les Lacédémoniens portoient dans les combats des tuniques d'un rouge-pourpre. L'art de teindre la pourpre s'étant perfectionné, on en fit de diverses nuances, depuis le violet mêlé de rouge jusqu'au rouge-clair le plus brillant. Les Romains vouloient que la pourpre frappât doucement et agréablement la vue, d'une manière moins vive que ne fait le rubis, et c'est aussi le goût moderne pour l'écarlate.

Si l'on en croit Pline, la couleur pourpre fut connue de tout temps à Rome, et c'étoit la marque distinctive des magistrats romains. Sous la république, l'usage en devint assez général; mais les empereurs restreignirent le droit de la porter, sur-tout celle de Tyr, qui passoit pour la plus belle. Aurélien rendit la liberté de s'habiller de pourpre; mais sous le Bas-Empire, à commencer par Gallien, cette couleur fut exclusivement réservée aux empereurs. Depuis ce temps, ce fut un crime de lèze-majesté de porter de la pourpre, et d'en vendre à d'autres qu'au prince, pour son usage et celui de sa mai-

son. Les empereurs de Constantinople en interdirent aussi l'usage et la fabrication à tout particulier, et ils établirent des teinturiers dans le palais. Les enseignes romaines étoient faites de pourpre de Tyr, ainsi que les manteaux dont on couvroit quelquefois les statues des dieux.

Outre la distinction de la pourpre en marine et en végétale, il y en avoit plusieurs sortes, qui tiroient leurs noms ou de leur qualité particulière, ou bien des ateliers où on les travailloit. *Purpura dibapha*, étoit la pourpre teinte deux fois; *purpura girbitana*, ainsi nommée de l'île de Girbé dans l'Océan méridional, où il y en avoit une manufacture considérable. *Purpura plebeia*, étoit une couleur cramoisie, à l'usage des moins riches de Rome. *Purpura probiana*, dont parle Lampidius, étoit une couleur supérieure, imaginée par un certain Aurelius Probus. Enfin *purpura tyria*, étoit la véritable pourpre marine, faite avec le ver du testacé nommé *murex*, sans aucun mélange. La *purpura* et le *murex* servent encore aujourd'hui en Sicile à la teinture : on tire aussi cette couleur du buccin. Toute l'Europe fait la couleur pourpre, dans toutes sortes de nuances avec la cochenille ou la graine d'écarlate, et un pied de pastel : il est vraisemblable que la pourpre ancienne n'étoit pas plus belle que la nôtre, et qu'on n'a cessé de s'en servir que parce que la pourpre moderne se fait à moins de frais, et est plus éclatante. Pour ce qui concerne l'encre de pourpre, *V*. Encre.

Pourtour, est l'étendue du contour d'un espace ou d'un ouvrage : on dit qu'une chambre a tant de pourtour dans œuvre; qu'une corniche, un lambris, une souche de cheminée a tant de pourtour, pour dire que son circuit a tant de longueur dans œuvre ou hors œuvre.

Poussée; c'est l'effort que font les terres d'une terrasse, d'un quai, contre les murs de revêtement; que fait le pied d'une voûte contre les murs qui la portent, et qui a d'autant plus de poussée, qu'elle est plus surbaissée.

Pousser, se dit d'un mur qui fait ventre, qui est bouclé : on dit qu'il *pousse au vide*. C'est aussi tailler des moulures dans la pierre dure, dans du plâtre, à la main avec le ciseau et la gruge. Pousser est dans la menuiserie former des moulures avec des rabots à moulures, ou les faire à la main dans les parties ceintrées. — *Pousser* se dit en peinture des couleurs qui ternissent l'éclat et la fraîcheur de celles avec lesquelles elles sont mélangées. — *Pousser au noir* se dit aussi des couleurs qui, par le laps de temps, ou qui ayant été mal broyées, ou trop tourmentées en les couchant, deviennent brunes; cela arrive principalement à la terre d'ombre, la terre de Cologne, ou aux orpins, etc.

Poussier, est la recoupe des pierres écrasées et passées au tamis, dont on se sert pour faire du badigeon.

Poutre; on appelle ainsi toute pièce de charpente qui a plus de douze pouces d'équarrissage, qui dans les bâtimens sert à porter les travées de planchers. Il y en a de différentes longueurs et grosseurs, selon leur destination. Pline nous a conservé la notice d'une poutre de larix qui se distinguoit par sa longueur extraordinaire; elle avoit cent-vingt pieds de longueur, et d'un bout à l'autre deux pieds d'équarrissage. Tibère l'avoit fait apporter à Rome pour la faire employer dans une naumachie; mais on la conserva comme une rareté jusqu'au temps de Néron, qui l'employa dans la construction d'un amphithéâtre en bois qu'il fit élever dans l'espace d'une année aux environs du Champ de Mars, et pour

lequel il fit rassembler les bois les plus forts et les plus beaux.

On appelle *poutre feuillée* celle dans laquelle on a pratiqué des feuillures ou entailles, pour loger le bout des solives d'un plancher. Une *poutre quarderonnée* est celle sur les arrêtes de laquelle on a poussé quelque moulure, comme un quart de rond entre deux carrés, ou une doucine, etc., soit pour l'orner, soit pour cacher quelque défaut.

Poutrelle; c'est une petite poutre, pièce de bois, qui a moins de douze pouces d'équarissage.

Pouzzolane ou Pozzolane. Terre volcanique rougeâtre, dont on se sert en Italie au lieu de sable, et qu'on mêle avec de la chaux pour faire du mortier qui durcit dans l'eau. *V.* Mortier.

On trouve la pouzzolane sur-tout dans l'Italie inférieure et dans la partie du milieu de ce pays ; son nom pouzzolane, en latin *terra puteolana*, vient probablement de ce qu'on l'a d'abord découverte auprès de la ville de *Puteoli*, appelée aujourd'hui *Puzzuolo*, dans les environs de Naples. Les Grecs ne connoissoient point la pouzzolane, et en cela les Romains avoient sur eux un grand avantage, à cause de la solidité qu'acquéroient les constructions de pouzzolane. Lorsque ces constructions devoient se trouver dans l'eau, on méloit, selon Vitruve, deux parties de pouzzolane à une partie de mortier. Les ruines des édifices construits dans la mer, aux environs de Baiæ, prouvent la solidité de ce mortier. Winckelmann, dans son *Traité sur l'architecture des anciens*, dit que les Romains se servoient de préférence dans les anciens temps de la pouzzolane noire, au lieu qu'aujourd'hui on se sert plutôt de la pouzzolane rougeâtre. On employoit aussi cette terre avec avantage dans la construction des voies publiques à Rome et dans les environs. La pouzzolane étoit encore employée principalement pour les murs de fondation. On commençoit par jeter dans les excavations un mélange de chaux et de pouzzolane, on plaçoit par-dessus une couche de pierres de tuf, ensuite une couche de pouzzolane, et on continuoit ainsi alternativement les deux couches, jusqu'à ce que les murs de la fondation avoient atteint l'élévation convenable. La pouzzolane étoit encore employée à faire en très-peu de temps des voûtes d'une assez grande étendue. *Voyez* Voute.

Præcentor. *Voyez* Chorodidascale.

Præcinctio. *V.* Balteus.

Præféricule, *præfericulum*; les antiquaires désignent communément, par ce mot, les vases alongés, garnis d'une seule anse très-élevée, de la forme de ceux que nous appelons *aiguières*; on en voit souvent la figure sur les médailles et sur les monumens qui ont rapport aux fonctions pontificales, et encore aujourd'hui on se sert d'un vase semblable pour l'ablution des mains dans la célébration de la messe. Sur une urne cinéraire que j'ai publiée dans mes *Monumens inédits*, tome I, planche 20, on voit un *præféricule* fort orné d'oves et d'un rameau qui serpente sur la partie qu'on appelle le ventre du vase. Dans le volume cité, j'ai encore fait figurer un autel antique gaulois, sur lequel est sculpté un de ces vases. Le nom *præféricule* leur a été donné, probablement, parce qu'on s'en servoit pour porter l'eau dans les sacrifices. Le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale possède plusieurs vases en bronze, qui ont la forme d'une aiguière. Il paroît cependant que ces vases avoient, chez les Romains, un autre nom. La description que Festus nous a donnée du *præféricu-*

le, ne convient guère aux vases que nous appelons ainsi ; selon lui, le *præfericulum* étoit un vase sans anse, très-large à son ouverture, et on en faisoit principalement usage dans les sacrifices à *Ops Consiva*. Festus vivoit dans un temps où les vases de sacrifice étoient trop communs pour qu'il eût pu en ignorer les véritables dénominations, et on peut croire qu'il n'auroit pas donné sans raison une définition du *præfericulum* aussi opposée à l'idée que nous en avons, si c'eût été le vase que nous appelons ainsi.

PRÆFURNIUM, *V*. PROPNIGEUM.

PRÆTEXTE; la prætexte étoit une espèce de toge blanche que prenoient les jeunes Romains de qualité qui entroient dans l'âge d'adolescence. La petite bande de pourpre qui régnoit tout autour, la distinguoit de la toge pure ou virile. Les Grecs l'appeloient *periporphyros*, c'est-à-dire, robe bordée de pourpre. La prætexte étoit une sorte de long et large manteau ouvert par-devant, qu'on mettoit sur l'épaule gauche; une partie semble descendre et se replier sur le ventre, et le reste se relevoit de droite à gauche, de manière à laisser le bras droit toujours libre. C'est ainsi qu'est représenté un jeune Romain dans le *Museo Pio-Clementino*, tom. III, pl. 24. Macrobe fixe le premier usage de cet habillement au temps de Tarquin l'ancien. La prætexte étoit un habit de dignité que les magistrats, les prêtres, les augures, les sénateurs, les consuls, les dictateurs, portoient à certains jours de solemnité ; mais le préteur la quittoit quand il s'agissoit de prononcer une sentence de mort. Selon Tite-Live, il étoit aussi permis aux magistrats des colonies et des villes municipales de s'en revêtir. Les antiquaires appellent les figures qui portent la prætexte, *statuæ prætextatæ*.

PRÆTORIUM ; le prétoire étoit, chez les Romains, le lieu qu'habitoit le préteur d'une province, et où il rendoit la justice au peuple. Il y avoit un prétoire dans toutes les villes de l'empire romain. Un passage de Symmaque fait présumer qu'on donnoit aussi le nom de *prætorium* à la maison de campagne somptueuse des grands de Rome. Il paroît aussi que ce mot désignoit, dans une maison de campagne, le logement principal du maître.

PRAMNIUM, *V*. MORIO.

PRASE; pierre verte demi-transparente, dont la teinte approche de la couleur du poreau, appelée en grec *prason*, ce qui lui a fait donner ce nom. Exposée au feu, cette pierre éclate subitement, et perd sa couleur; elle est indestructible à l'air, et prend un poli éclatant. On en connoît quatre variétés : 1°. la prase verdâtre tachetée, c'est la prase proprement dite ; on la nomme aussi *smaragdo-prase*, à cause de sa ressemblance avec l'émeraude ; 2°. la prase d'un vert jaune, nommée par cette raison CHRYSOPRASE (*V*. ce mot); 3°. la prase dont les taches sont brunes ou rougeâtres; et 4°. la prase veinée. De *prase* ou *prason*, on a fait l'adjectif *prasinus* ; on a dit *gemma prasina*, et de là est venue l'expression *prasme*, *plasme*, etc. *V*. PLASME D'ÉMERAUDE.

PRASINUS; ce qui est de la couleur du porreau. On appeloit la prase, *gemma prasina* (*V*. PRASE, PLASME) : mais on employoit aussi l'adjectif *prasinus* pour désigner la couleur verte, qui étoit celle de l'une des quatre *factions* ou *partis* dans les jeux du cirque. Ces quatre partis des concurrens faisoient allusion aux quatre saisons, et la couleur verte de l'un d'eux désignoit le printemps. On trouvera des détails curieux sur ce sujet dans le bel ouvrage de M. *Alexandre* LA BORDE, sur la *Mosaïque d'Italica*, dans les *Notes de Saumaise sur So-*

lin, à la page 634, b, et dans les différens auteurs qui ont écrit sur les jeux du cirque.

PRASME D'ÉMERAUDE. *V*. PLASME D'ÉMERAUDE, PRASE.

PRATIQUE; ce mot se prend pour cette facilité, cette habitude d'opérer qui s'acquiert par un long usage, une longue pratique des mêmes opérations. La plus belle théorie de l'art a besoin d'être secondée de la pratique, qui seule exécute ce qui est dans l'esprit. On dit qu'un artiste a une belle pratique de dessin, de pinceau, de couleur, du ciseau, du ton, et qu'il est parvenu à une exécution facile dans les différentes parties de son art. On prend alors en bonne part le mot pratique; mais il est pris en mauvaise part, quand on dit qu'un artiste dessine, qu'il colore de pratique; cela signifie que sans consulter la nature, il se livre à une pratique, à une habitude qu'il a contractée, et qui ne s'accorde jamais parfaitement avec la nature. Les artistes sont sujets à tomber dans ce défaut, quand ils ont beaucoup opéré, parce qu'ils ne croient plus avoir besoin d'étudier la nature, qu'ils ont consultée tant de fois. Un grand nombre de peintres de portraits ont fini par draper de pratique.

PRATIQUER; c'est, dans la distribution d'un plan, disposer les lieux avantageusement avec intelligence, avec économie.

PRÉAU, est, en général, un petit pré; mais on le dit aussi de la cour d'une prison, où les prisonniers prennent l'air; il se dit encore d'un espace carré, couvert de gazon, et environné de portiques de cloître.

PRÉCIEUX; ce mot, dans le langage de l'art, semble avoir quelque rapport avec ce qu'on appelle le *précieux* dans le langage ordinaire, et peut par conséquent ne pas convenir au grand. Un tableau précieux n'est pas toujours un tableau parfait et d'un très-grand prix; c'est un tableau fait avec le plus grand soin; ce n'est peut-être pas une très-bonne couleur, mais c'en est une qui plaît. Un *pinceau précieux* n'est pas large, moëlleux; il est plutôt petit et caressé, et l'ouvrage qu'il produit approche du léché. Le *précieux* qui n'est dû qu'à des soins recherchés, ne produit que des ouvrages fades et mesquins; il doit être soutenu par l'esprit de la touche, par la finesse des tons et du dessin. Alors il mérite des éloges dans les genres inférieurs, et principalement dans les petits tableaux. On peut donc dire qu'en général, plus un ouvrage de peinture est destiné à être considéré de près, plus il semble exiger de l'artiste ce précieux dont plusieurs peintres flamands et hollandais ont donné des modèles. Au surplus, on peut dire d'un tableau qu'il est précieux, c'est-à-dire, ou recherché et mis au rang des choses précieuses et rares, ou parfaitement exécuté. On entend encore par un *pinceau précieux*, une manière de peindre avec toute la perfection possible; et par un *coloris précieux*, une manière de colorer qui ne laisse rien à desirer.

PRECINCTION. *V*. BALTEUS.

PRÉCISION; ce mot ne s'emploie guère qu'en parlant des formes, et il est par conséquent relatif au dessin. Quand on dit que le dessin doit rendre les formes avec précision, on n'entend pas qu'elles doivent être exprimées avec l'exactitude servile qu'elles pourroient avoir si on les traçoit par le moyen d'un PANTOGRAPHE. (*Voyez* ce mot.) On ne produiroit par cette opération, qu'un ouvrage insipide et froid. Tout cela conduit à la précision, qui n'est point telle qu'on doive en attendre la chose elle-même, mais un ouvrage de l'art qui soit l'imitation de ses apparences. Une figure rendue avec précision est donc la représentation de

l'apparence du modèle, considéré à une certaine distance, et non regardé de près et en détail avec une recherche scrupuleuse de ses petites parties. Si l'artiste vouloit entrer dans le détail de plus grandes vérités, ou s'il s'en tenoit à vouloir tracer laborieusement la vérité pure des formes, il tomberoit dans une maigreur, dans une sécheresse que ne connoît point la nature. C'est-là tout ce qu'on peut dire du mot précision, dont il est difficile de fixer par le discours le sens juste dans le langage de l'art.

Préjugé. Ce mot se prend, en général, en mauvaise part, pour marquer une prédilection qui n'est fondée ni sur la raison, ni sur la nature, en faveur d'un certain maître ou d'une manière particulière. On surmonte difficilement ce préjugé; et cette difficulté doit être comprise entre les causes qui rendent la perfection si rare; mais s'il est si difficile de secouer les préjugés que l'on a conçus en faveur d'un ou de plusieurs maîtres, combien ne l'est-il pas davantage de secouer ceux d'une école entière? La restauration de l'école française est due au courage de M. Vien, le Nestor des peintres, qui, résistant à tous les préjugés, se rangea seul du côté de la nature, de l'antique et des véritables grands maîtres, contre tous ses contemporains.

Prêle; fougère qui étant sèche, sert aux doreurs à polir et adoucir le blanc avant d'y appliquer l'or.

Prélude; morceau de symphonie qui sert d'introduction et de préparation à une pièce de musique. Les ouvertures d'opéra sont des préludes, ainsi que les ritournelles qui sont assez souvent au commencement des scènes ou monologues. On appelle encore *prélude* un trait de chant qui passe par les principales cordes du ton, pour l'annoncer, pour vérifier si l'instrument est d'accord. On désigne aussi quelquefois, par le *mot prélude*, des pièces de musique qui n'ont pas de caractère déterminé, et qui sont ordinairement suivies d'une fugue. Quelquefois ce ne sont aussi que des fugues plus ou moins libres. Quelquefois ce n'est qu'un petit nombre de notes qui sont répétées à plusieurs reprises, avec différentes modulations et variations. Les préludes composés par *Jean-Séb.* Bach sont principalement estimés des connoisseurs. *J. A.* Koberich a aussi publié *trente-six préludes propres à apprendre l'art de préluder*. On peut encore consulter l'*Art de préluder*, par M. Hotteterre, Paris, 1722, in-4°., et les ouvrages cités à l'article Fantaisie.

Préluder; c'est, en général, chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier et assez court, mais passant par les cordes essentielles du ton, soit pour s'établir, soit pour disposer sa voix ou bien poser sa main sur un instrument, avant de commencer une pièce de musique. Mais sur l'orgue et sur le clavecin, l'art de préluder est plus considérable; c'est composer et juger impromptu des pièces chargées de tout ce que la composition a de plus savant en dessin, en fugue, en imitation, en modulation et en harmonie. C'est sur-tout en préludant, que les grands musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux règles, que l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces transitions savantes qui ravissent les auditeurs. C'est-là qu'il ne suffit pas d'être bon compositeur ni de bien posséder son clavier, ni d'avoir la main bonne et bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie, de cet esprit inventif qui fait trouver et traiter sur-le-champ les sujets les plus favorables à l'harmonie, et les plus flatteurs à l'oreille.

Préparation; c'est l'acte de pré-

parer la dissonance. *Voyez* Préparer.

Préparer la dissonance ; c'est la traiter, dans l'harmonie, de manière qu'à la faveur de ce qui précède, elle soit moins dure à l'oreille qu'elle ne seroit sans cette précaution. Selon cette définition, toute dissonance veut être préparée. Mais lorsque, pour préparer une dissonance, on exige que le son qui la forme ait fait consonnance auparavant, il n'y a fondamentalement qu'une seule dissonance qui se prépare, savoir, la septième; encore cette préparation n'est-elle point nécessaire dans l'accord sensible, parce qu'alors la dissonance étant caractéristique et dans l'accord et dans le mode, est suffisamment annoncée; que l'oreille s'y attend, la reconnoît, et ne se trompe ni sur l'accord ni sur son progrès naturel. Mais lorsque la septième se fait entendre sur un son fondamental qui n'est pas essentiel au mode, on doit la préparer pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare : et comme cet accord de septième se renverse et se combine de plusieurs manières, de là naissent aussi diverses manières apparentes de préparer, qui, dans le fond, reviennent pourtant toujours à la même. Il faut considérer trois choses dans la pratique des dissonances ; savoir, l'accord qui précède la dissonance, celui où elle se trouve, et celui qui la suit. La préparation ne regarde que les deux premières. Quand on veut préparer régulièrement une dissonance, il faut choisir, pour arriver à son accord, une telle marche de basse fondamentale, que le son qui forme la dissonance soit un prolongement dans le temps fort, d'une consonnance frappée sur le temps foible dans l'accord précédent. De cette préparation résultent deux avantages, 1°. qu'il y a nécessairement liaison harmonique entre les deux accords, puisque la dissonance elle-même forme cette liaison; 2°. que cette dissonance n'étant que le prolongement d'un son consonnant, devient beaucoup moins dure à l'oreille qu'elle ne seroit sur un son nouvellement frappé. Il y a des dissonances qui ne se préparent jamais ; telle est la sixte ajoutée; d'autres qui se préparent fort rarement, telle est la septième diminuée.

Presbytère; c'est, dans une ville, un corps de bâtiment près d'une paroisse, où logent et mangent en communauté les prêtres habitués qui la desservent ; et dans la campagne, c'est la maison qui sert d'habitation à un curé de paroisse, et quelquefois à son vicaire.

Présenter ; c'est mettre à sa place une pièce de bois, une barre de fer, une partie de lambris ou toute autre chose, pour voir si elle convient au lieu auquel on la destine avant de la poser à demeure.

Presqu'ombre. *Voyez* Penombre.

Presse, est, en général, une machine armée de vis ou de rouleaux, qui sert à serrer étroitement quelque chose. Les menuisiers et ouvriers en marqueterie et bois de rapport se servent de presses armées de vis pour tenir les pièces de bois qu'ils refendent en feuilles. On se sert de presses à rouleaux pour l'impression des planches gravées en taille-douce.

Pressoir ; lieu où l'on presse la vendange ou autres fruits.

Prestesse ; mot emprunté de l'italien *prestezza*, et admis dans la langue de l'art pour exprimer la facilité et la promptitude de la manœuvre. On ne peut nier que cette qualité ne prête aux ouvrages un mérite séduisant, mais il est impossible qu'elle ne nuise pas à d'autres mérites d'un genre supérieur. On aime à voir que l'artiste a opéré en se jouant, qu'il avoit

assez pénétré la science, et se l'étoit rendue assez familière pour en marquer l'empreinte dans les jeux de son pinceau. La prestesse procure encore un autre avantage qui l'a fait rechercher des peintres vénitiens; c'est qu'elle est favorable à la couleur qui n'est jamais plus belle que quand elle n'est pas tourmentée, que quand l'artiste la pose largement et avec facilité sur la toile ou le panneau, pour n'y plus revenir. Le Titien faisoit ses tableaux de peu de chose, et les terminoit par des touches fières et hardies. On ne pourroit, sans injustice, lui refuser la science du dessin et la justesse du coup-d'œil; mais il auroit craint de fatiguer ses couleurs, d'en altérer la fraîcheur ou l'éclat, s'il se fût asservi à la grande pureté des formes; et il a sacrifié la correction du dessin aux charmes brillans du coloris. Aussi tient-il un rang distingué entre les coloristes, et il doit bien plus sa réputation à sa prestesse qu'à la perfection de ses ouvrages. Ainsi, la prestesse a deux avantages; celui d'exciter la sorte d'admiration qu'inspire une dextérité peu commune; et celui de laisser aux couleurs le charme de leur virginité. Mais elle a deux grands inconvéniens: celui de nuire à la grande correction du dessin, et celui de ne pas être compatible avec la grande finesse d'expression; elle est le prix du travail le plus réfléchi. L'artiste qui a eu le temps de mesurer son esprit et ses forces, doit se livrer sur-tout aux parties de l'art auxquelles la nature l'a destiné. Qu'il se livre à la prestesse, si c'est par elle surtout qu'il doit se distinguer. Mais puisqu'elle est contraire aux parties de l'art qu'on peut regarder comme supérieures et capitales, ce seroit une grande faute aux maîtres d'inspirer à leurs élèves le desir de se distinguer par la prestesse.

Prestissimo. *V.* Presto.

Presto; ce mot italien, écrit à la tête d'un morceau de musique, indique le plus prompt et le plus animé des cinq principaux mouvemens établis dans la musique italienne. *Presto* signifie vîte. Quelquefois on marque encore plus pressé par le superlatif *prestissimo* Comme le mouvement des *presto* est très-vif, il est naturel que dans ces morceaux de musique il n'y ait pas tant de croches, doubles croches, etc. que dans les morceaux dont le mouvement est plus lent, soit parce qu'il ne seroit guère possible de les chanter ou jouer avec la vîtesse convenable, soit parce que cette vîtesse même de l'exécution les empêcheroit de produire l'impression desirée.

Prétoire. *V.* Prætorium.

Prétorien (Camp). Le camp prétorien étoit destiné, comme l'indique assez son nom, à réunir dans une même enceinte les cohortes qui étoient sous le commandement du préfet du prétoire. Séjan, ministre de Tibère, ayant occupé cette place, voulut que tous les soldats de la cohorte prétorienne, dont les logemens étoient auparavant dispersés, fussent rassemblés dans un vaste édifice, qu'il fit construire, et qu'il nomma *Castrum Prætorium*, ou *Castra Prætoriana*. Les auteurs ne sont pas d'accord sur sa position précise; on croit seulement qu'il étoit situé à l'orient de Rome, entre les voies Nomentana et Tiburtina, derrière les thermes de Dioclétien, et attenant les murailles de la ville. Ce camp étoit bâti en briques, d'ouvrage réticulaire, revêtu de stucs, fait avec une grande recherche, et enrichi de superbes portiques en colonnes. Constantin l'avoit fait démolir; mais il paroît qu'il a été restauré par les soins de Pirro Ligorio, tant d'après les fouilles faites sur les lieux, que sur les passages rapprochés de Pline et de Suétone. Au centre du camp s'élevoit le pré-

toire ou tribunal dans lequel le préfet rendoit la justice. Il avoit la forme extérieure d'un temple; l'intérieur en étoit simple; on n'y voyoit qu'une table revêtue d'un tapis de pourpre brodé en or. Sur cette table étoit un livre qui contenoit les pouvoirs et les instructions du préfet du prétoire; l'image de l'empereur étoit appliquée à l'extérieur du livre. Deux candelabres placés aux deux côtés, étoient allumés pendant l'audience. Le préfet occupoit la chaise curule; il avoit pour attributs le glaive, les faisceaux, le sceptre d'ivoire; la prætexte et le laticlave ou la trabée, formoient son habillement. Le camp étoit environné d'une enceinte quelquefois double, plus ou moins étendue, dans laquelle étoient pratiqués, sur un plan quadrangulaire à double étage, les logemens des gardes, entre lesquels de vastes portiques établissoient une communication facile. Des tours extérieurement placées lui donnoient l'aspect formidable d'une forteresse. Le grand espace qu'il renfermoit, en assuroit la salubrité, et donnoit la facilité d'y exercer les troupes. MM. Durand et Legrand, dans leur excellent *Recueil et parallèle des édifices anciens et modernes*, ont donné, pl. 26, le plan de ce monument superbe. Quel que soit le degré d'authenticité que l'on veuille accorder à ce plan, quel que soit l'auteur de la restauration de cet édifice, il est impossible d'aller audelà d'une disposition aussi bien entendue, aussi conforme au caractère antique, et d'y donner plus de richesse, sans s'écarter des convenances. Sur la même pl. 26, sont rapportés le petit camp de Pompéii et celui d'Otricoli. M. Legrand observe très-judicieusement à cet égard, qu'on peut agrandir à l'œil une petite superficie, en y adaptant cette unité et cette simplicité de forme, qui, loin d'exclure la décoration, la font naître du sujet même. La simplicité du plan du camp de Pompéii, la noblesse des galeries environnantes, quoique formées de colonnes d'un petit module, dont l'espacement est considérable, leur parfaite conservation, tout, en un mot, excite l'admiration et l'intérêt. A ces antiques monumens, on peut opposer l'hôtel des Invalides, à Paris. Ce que Séjan avoit fait pour les gardes prétoriennes, Louis XIV l'exécuta dans la construction d'un superbe édifice destiné à être l'asyle des militaires hors de service. Ce bâtiment, richement décoré, passe pour un de nos chefs-d'œuvre en architecture, et est célèbre sur-tout par son magnifique dôme, qui rivalise avec ceux de S.-Pierre de Rome et de S.-Paul de Londres. *Voy.* Camp prétorien.

Prêtre. Nous ne pouvons donner ici de détails sur toutes les fonctions du sacerdoce chez les anciens, il suffit d'indiquer les espèces de prêtres qu'on remarque sur les monumens, et sur lesquels on pourra consulter différens articles de ce Dictionnaire; tels sont chez les Ægyptiens, les Pastophores; chez les Grecs, les Hiérophantes, les Devins, la Pythie; chez les Romains, les Flamines, les Camilli, les Popæ, les Saliens, les Vestales, etc. etc. etc.

Prévoyance. Mignard l'a représentée dans la galerie de Versailles, sous la figure d'une femme qui tient un œil environné de rayons de lumière. *Voy.* Œil, tom. II, pag. 654, et Providence.

Priapées; ouvrages et représentations qui se rapportent à Priape. On rencontre sur les monumens une multitude de priapées. On en trouve même dans les lieux les moins susceptibles de les recevoir, ce qui prouve combien les Grecs étoient familiarisés avec ces images que, dans nos mœurs, nous

nommons obscènes. On les exécutoit pour deux objets, ou comme tenant à la religion, ou comme rappelant des idées qui flattoient les sens. Les priapées représentées comme des objets religieux, sont en très-grand nombre. Le culte de Priape a été traité avec beaucoup d'étendue dans l'ouvrage rare de M. KNIGHT, intitulé : *An account of the remains of the Worship of Priapus, to which to added a discourse on the worship of Priapus and its connexion with the mystic theology of the ancients;* Lond. 1786, in-4°. Quelque système qu'on se fasse à cet égard, il faut toujours en revenir à cette idée principale, que les anciens n'y voyoient qu'un emblême de la force fécondante de la nature et de la reproduction des êtres qui servent à la composition et à l'entretien de l'univers. De ce nombre sont ces priapes de toutes les formes, qu'on rencontre dans les cabinets; enfin cette multitude d'*ex voto* de toute espèce, qui rappellent le culte du dieu de Lampsaque.

La seconde classe de priapées appartient aux représentations licencieuses que des hommes voluptueux ont fait exécuter pour satisfaire leur penchant pour le libertinage. De ce nombre sont quelques bronzes, beaucoup de pierres gravées, quelques peintures grecques, et les médailles appelées *spintriennes*. Je dirai quelque chose de chacune de ces classes de monumens; mais il est nécessaire de donner avant quelques notions sur l'histoire de ce qu'on appelle dans les arts le *genre licencieux*, en le considérant seulement chez les anciens. L'habitude de voir le nud dans les jeux publics, l'extrême libertinage auquel la crainte des maladies qui en sont aujourd'hui la suite ne mettoit aucun frein, le grand nombre de figures de priapes, qui n'avoient qu'un but religieux, et auxquelles on n'attachoit point l'idée d'obscénité que nous y mettons aujourd'hui, avoient dû tellement accoutumer les yeux à voir de ces images, qu'elles devoient produire peu d'impression sur les sens jusqu'au temps où quelqu'artiste imagina de représenter des scènes lubriques, auxquelles on ne put attribuer aucun but religieux. Un des plus anciens artistes qui se rendit célèbre dans ce genre, fut PARRHASIUS, dont les combats de peinture avec Zeuxis sont si connus, et qui étoit contemporain de Phidias. Pline dit expressément qu'il peignit dans de petits tableaux, pour se recréer l'imagination, des scènes voluptueuses. Suétone nous apprend qu'une peinture de ce genre, qui représentoit Atalante caressant Méléagre, fut laissée par testament à Tibère, sous la condition cependant que si le sujet lui paroissoit trop libre, il seroit le maître de prendre à la place un million de sesterces. Non-seulement le voluptueux Tibère préféra le tableau, il le fit même placer à Caprée, dans sa chambre à coucher. Cette peinture devoit être bien précieuse pour valoir une somme aussi considérable et mériter d'être léguée à Tibère, et ce prix étoit évalué plutôt d'après le talent de l'artiste que d'après la nature du sujet, car Tibère avoit encore dans sa chambre à coucher un tableau du même maître, représentant un Archigalle qui étoit estimé soixante mille sesterces. Plutarque fait mention de CHŒREPHANES, peintre grec qui peignit des postures lascives d'hommes et de femmes. Polémon, au rapport d'Athenée, avoit rédigé un catalogue des tableaux qui se voyoient à Sicyone; il y citoit ARISTIDE, NICOPHANE et PAUSANIAS, parmi les peintres qui avoient le plus réussi dans le genre licencieux. Cette application de leur talent leur avoit acquis le surnom de *pornographes*, c'est-à-dire, *peintres de*

courtisanes. Il nous reste encore des monumens antiques dans lesquels l'imagination des artistes s'est plu à varier les postures lascives, et qui sont peut-être des imitations de quelques tableaux de ces artistes, qui étoient les Klingstedt, les Le Sage, les Boucher de leur temps. Les modeleurs en terre cuite ont fait une grande quantité de lampes sur lesquelles on voit de ces postures : la Bibliothèque impériale en possède plusieurs. Ces lampes d'une terre grossière et d'un assez mauvais travail devoient être très-communes, et au plus vil prix, ainsi leur usage devoit être très-répandu. L'habitude de voir les attributs de Priape figurer dans les actes religieux, faisoit que les représentations purement licencieuses frappoient moins les sens, elles pouvoient même être destinées à l'usage de la religion, comme nous verrons que cela est arrivé à l'égard de plusieurs vases. Les pierres gravées offrent encore un assez grand nombre de figures obscènes prises sans doute des mêmes originaux. On a publié des recueils de ces pierres, mais l'avidité de ceux qui ont formé des spéculations sur ces publications ordurières, a beaucoup augmenté le nombre des gravures licencieuses. Les deux principales collections de ces pierres sont celles connues sous le nom de *Vie des douze Cæsars*, et de *Vie privée des dames romaines*. La plupart des pierres qui y sont gravées sont modernes, ou altérées dans la representation ; plusieurs même sont supposées. Les *Lusi veneris* de d'Hancarville méritent à-peu-près le même reproche ; on y voit aussi beaucoup de pierres modernes données pour antiques, et également des pierres supposées. Ces misérables ouvrages sont pourtant regardés comme contenant des monumens authentiques, et se vendent souvent fort cher. On ne s'attendroit pas à trouver de ces sortes de représentations sur les médailles; cependant il en existe une suite connue sous le nom de *spintriennes*, parce qu'on a d'abord pensé qu'elles représentent les débauches de Tibère dans l'île de Caprée, et les bizarres accouplemens auxquels il donnoit le nom de *spintriæ*. Spanheim a victorieusement réfuté cette opinion, qui s'est cependant accréditée. Il pense que ces médailles sont des tessères, des espèces de marques qui servoient pour être admis dans les jeux floraux ou dans d'autres spectacles obscènes. Cette opinion est ingénieuse, mais ne peut être démontrée. Plusieurs de ces médailles servent de vignettes à quelques exemplaires des pierres gravées du duc d'Orléans. M. *Saint-Aubin*, qui les a gravées, en a fait depuis une collection particulière, qu'il a augmentée de toutes celles qu'il a trouvées depuis dans le Cabinet des Médailles de la Bibliothèque impériale et chez quelques particuliers. Ce recueil a le défaut d'être fait avec trop de prétention, et de ne représenter aucunement le caractère des médailles que l'artiste a figurées. Les tessères connues sous le nom de *spintriennes* ont, d'un côté, un numéro; et de l'autre des figures d'un travail grossier. M. Saint-Aubin en a fait des espèces de miniatures finement terminées. Les sculpteurs avoient aussi figuré des scènes licencieuses. Les groupes de ce genre les plus célèbres, sont le *satyre et la chèvre* du Musée de Portici, qu'on ne peut voir qu'avec une permission particulière, et un autre à-peu-près semblable, actuellement à Dresde ; il a été trouvé à Nettuno et vendu par le cardinal Alexandre Albani au dernier roi de Pologne. Le priape du cardinal Albani, avec l'inscription, *Au Sauveur du monde ;* et celui du Cabinet de Florence, peuvent encore être mis au nombre des mêmes

monumens qui sont gravés dans l'ouvrage de M. Knight. J'ai cité les peintres anciens qui se sont livrés au genre licencieux. Parmi les monumens de ce genre, qui nous restent, on peut compter quelques peintures d'Herculanum, tels que le *Jupiter et Antiope*, répété plusieurs fois, et quelques peintures de vases grecs ; mais ces sortes de peintures sont très-rares sur ces vases, et plusieurs de celles qu'on y remarque sont modernes, ou bien ont été dénaturées par des additions grossières. Les plus belles peintures de ce genre se trouvent sur deux vases du cabinet de M. Hamilton. Ils ont été trouvés dans des tombeaux, près de Nola, ce qui prouve encore ce que j'ai avancé, que les représentations licencieuses pouvoient elles-mêmes être appliquées à la religion, parce qu'on n'y voyoit alors que le signe de la force fécondante et reproductive représentée de quelque manière que ce fût. Dans les bacchanales, dans les initiations, plusieurs cérémonies avoient rapport à cette idée ; ainsi il n'est pas étonnant qu'on trouve dans les tombeaux des anciens des Priapées, comme on y trouve des Bacchanales.

Prières ; elles sont, d'après Homère, filles du grand Jupiter ; elles sont boiteuses, ridées, et ont le regard incertain. (*Voyez* dans mon *Dictionn. de Mythologie*, le mot Litæ.) Cette image du poète ne seroit pas heureuse dans un tableau. Il faudroit, en peinture, donner aux Prières une physionomie timide et touchante : elles oseroient à peine lever les yeux. On verroit à la position de leurs pieds qu'elles s'avancent avec crainte et à petits pas. Ce n'est pas abandonner l'idée d'Homère, c'est traduire le langage de la poésie en celui de la peinture.

Les Romains prioient debout, la tête voilée, afin de n'être pas troublés, comme dit Virgile, par quelque face ennemie, et pour que l'esprit fût plus attentif aux prières. Un prêtre prononçoit les prières avec tout le monde, afin qu'on ne transposât rien, et qu'elles fussent faites sans confusion. Pendant les prières on touchoit l'autel, comme faisoient ceux qui prêtoient serment. Les supplians embrassoient quelquefois les genoux des dieux. Ils portoient aussi la main à la bouche, d'où vient le mot *adoration*. Enfin ils se tournoient ordinairement du côté de l'Orient pour prier. Les Grecs faisoient aussi leurs prières debout ou assis, et ils les commençoient toujours par des bénédictions ou par des souhaits ; lorsqu'ils les alloient faire dans les temples, ils se purifioient auparavant avec de l'eau lustrale. La plus ancienne attitude, pendant les prières, étoit d'élever les mains de manière à présenter la paume vers le ciel. Les Chrétiens conservèrent d'abord, en faisant leurs prières, cette ancienne attitude indiquée entr'autres dans le *Prométhée lié* d'Æschyle. A l'époque où le crucifix devint un objet de dévotion, ils changèrent cette attitude ; ils étendoient les bras pour imiter la forme de la croix. C'est ainsi que Constantin se fit figurer sur les médailles et d'autres monumens. Cette attitude a été la plus commune pendant le moyen âge, et jusque bien avant dans le douzième siècle. Alors on commença à croiser les bras sur la poitrine, ensuite on éleva seulement les mains, dont on joignit l'intérieur, à moitié creux. Enfin on en vint à la manière, usitée encore aujourd'hui, de plier les mains en joignant les doigts, qui a évidemment le même but que l'usage des Orientaux, de lier pour ainsi dire, les mains en signe de soumission, par les longues manches qui s'emboîtent l'une dans l'autre. C'est aussi ce qu'on peut conclure d'une lettre du pape Ni-

colas, adressée en 860 aux Bulgares convertis au christianisme. Après avoir assuré que ce n'est pas par un ordre exprès de l'église qu'on joint les mains, mais que c'est cependant une attitude convenable à ceux qui prient Dieu, il ajoute : « Dans l'Evangile, on lie aux méchans les mains et les pieds; or, lier ou joindre les mains en présence du Seigneur, c'est comme si on disoit : Seigneur, n'ordonne point que les mains me soient liées, et qu'on me jette dans les ténèbres; vois, j'ai moi-même lié mes mains, je suis prêt à recevoir les châtimens ». Ce passage remarquable nous fait voir que vers la fin du neuvième siècle, la coutume de joindre les mains en croisant les doigts n'étoit pas encore générale, et qu'on demanda au pape son opinion à ce sujet. En effet, on chercheroit en vain la figure d'un homme priant Dieu avec les mains jointes, dans les nombreuses figures de la *Roma subterranea* d'Aringhi, et de celle de Bosius. Ce même passage nous fait aussi voir que cette attitude est une démonstration d'humilité et de soumission vraiment orientale. Dans toute l'antiquité, les mains jointes, en croisant les doigts, étoient regardées comme un augure extrêmement fâcheux, ainsi qu'on peut le voir entr'autres par la Dissertation de M. Bœttiger sur *Ilithyie*, dont on a donné un extrait fort étendu dans le *Magasin Encyclopédique*, année v, tom. v, pages 433-465. Sur les différentes attitudes usitées pendant la prière, on peut consulter Buonarroti, *Vetri antichi*, p. 121; Bingham, *Origines eccles.*, tom. v, pag. 267; Rechenberg, *de Cheirasia orantium*; Lips. 1678; Calvoer, *Rituale sacrum*, tom. ii, p. 582; Hildebrand, *Rituale orantium*, chap. 9.

Primitive. *V*. Couleur.

Principal. Il faut que dans quelqu'ouvrage que ce soit, il y ait un objet principal auquel tous les autres soient subordonnés. Si cette subordination n'est pas rigoureusement observée, l'unité est perdue, et l'intérêt se perd avec elle. Ainsi, en peinture, l'action ou la figure principale doit être la plus frappante et la plus apparente, tant par les couleurs que par la place qu'elle occupe, et s'unir avec toutes les autres par des rapports aussi simples que naturels.

Principes. On entend, par ce terme, les règles et les maximes sur lesquelles un art est fondé, et dont on doit s'instruire si on veut l'exercer.

Prise; c'est une des parties de l'ancienne Mélopée. *Voyez* Mélopée.

Prisme; terme de géométrie qui désigne un corps solide, dont les plans rectilignes réguliers opposés sont égaux.

Prisme d'émeraude, d'améthyste. *V*. Plasme d'émeraude.

Prison; c'est un bâtiment construit solidement, dans la distribution duquel on pratique des cachots, dont les uns sont noirs et les autres éclairés, dont toutes les baies de croisées sont aussi défendues par des barres de fer, qu'enfin l'on rend autant sûr qu'il est possible, pour y tenir les criminels ou débiteurs.

Par les différens passages des auteurs grecs et romains, où il est parlé des prisons, on voit que chez les uns et les autres les prisons étoient composées de pièces ou de chambres plus ou moins affreuses. Quelquefois les prisonniers n'étoient gardés que dans un simple vestibule, où ils pouvoient voir leurs parens, leurs amis, comme il paroît par l'histoire de Socrate. Quelquefois, et selon la nature des crimes, ils étoient renfermés dans des souterrains obscurs, et dans des basses-fosses humides et infectes; c'est dans une prison pareille qu'on

fit descendre Jugurtha, suivant le rapport de Salluste. La plupart des exécutions se faisoient dans la prison, sur-tout pour ceux qui étoient condamnés à être étranglés ou à boire la ciguë.

L'établissement des prisons, à Rome, est attribué, par Eutrope, à Tarquin le Superbe; les autres auteurs le rapportent à Ancus Martius, et ils disent que Tullus Hostilius y ajouta un cachot qu'on appela long-temps *tullianum*. Selon Juvénal, il n'y avoit sous les rois et du temps de la république, qu'une seule prison à Rome. Sous Tibère, on en construisit une nouvelle, qu'on nomma la *prison de Mamertin*. Les Actes des apôtres et toute l'histoire ecclésiastique des premiers siècles, prouvent qu'il n'y avoit alors presque point de ville dans l'Empire qui n'eût dans son enceinte une prison; et les jurisconsultes en parlent souvent dans leurs commentaires sur les loix. L'expression *mala mansio*, qu'on trouve dans Ulpien, signifie, selon les uns, une *prison;* selon d'autres, la préparation à la question, ou quelqu'autre supplice de ce genre usité pour tirer des accusés l'aveu de leur crime ou de leurs complices. Les lieux connus sous le nom de *latomiæ* et de *lapidicinæ*, ont été pris par quelques auteurs pour des mines auxquelles on condamnoit certains criminels; mais il paroît que c'étoient plutôt de véritables prisons creusées dans le roc, ou de vastes carrières dont on bouchoit exactement toutes les issues. Ces deux espèces de prisons différoient en cela, que ceux qui étoient renfermés dans les premières n'étoient point attachés, et pouvoient y aller et venir, au lieu que dans les autres on étoit enchaîné et chargé de fers. Les loix romaines font mention de différens officiers commis soit à la garde, soit à l'inspection des prisons et des prisonniers. On appeloit *commentarii* ceux qui tenoient registre des dépenses faites pour la prison dont on leur confioit le soin; de l'âge, du nombre de leurs prisonniers; de la qualité du crime dont ils étoient accusés, etc. Il y avoit des prisons qu'on appeloit *libres*, parce que les prisonniers n'étoient point enfermés, mais seulement commis à la garde d'un magistrat, d'un sénateur, etc., ou arrêtés dans une maison particulière, ou laissés à leur propre garde dans leur maison, avec défense d'en sortir. Les loix de Trajan et des Antonins avoient défendu les prisons domestiques ou ce que nous appelons chartes privées; cependant, en certains cas, il étoit permis à un père de tenir en prison, chez lui, un fils incorrigible; à un mari, d'infliger la même peine à sa femme; à plus forte raison un maître avoit-il le droit de mettre en prison ses esclaves; le lieu où l'on mettoit ceux-ci s'appeloit *ergastulum*.

Dans le *Recueil et Parallèle d'édifices en tout genre* de MM. Durand et Legrand, on trouve à la pl. 28 les plans et élévations de différentes prisons modernes; dans ce nombre on distingue sur-tout l'élévation caractéristique de la *prison de Newgate*, bâtie à Londres il y a vingt et quelques années, par M. Dance, dans un style approchant de l'architecture sévère de Florence. On y voit encore le plan ingénieux de la *maison de correction de Gand*, qui rassemble, dans une forme octogonale, un grand nombre de corps-de-logis qui ont l'avantage d'être isolés, et cependant tous rapprochés d'un centre commun, ce qui facilite singulièrement le service et la surveillance dans un grand établissement de ce genre. On y distingue aussi la *prison d'Aix*, bâtie par M. Ledoux, dans un style qui tient un peu de celui des Ægyptiens, et sur un plan simple. La même planche offre en-

core la *maison de correction de Rome*, celle de *Milan* et celle d'*Amsterdam*.

Privé (cabinet), *Voyez* Latrines.

Prix ; ce mot signifie la récompense accordée au mérite consommé, ou l'encouragement donné au mérite naissant. En France, comme dans tous les Etats policés, on distribue des prix d'architecture, de peinture, de sculpture. On en a établi de gravure en taille-douce, en pierres fines et en médailles : ces trois prix alternent. Il y en a aussi un de composition musicale. Ceux qui obtiennent ces prix sont envoyés aux frais de l'Etat à l'école française des Beaux-Arts, à Rome. Outre ces prix assignés aux élèves dans les arts désignés, le Gouvernement en a établi plusieurs pour différens genres de science et de littérature, à l'instar de ceux proposés par les académies, mais avec cette différence, que les nationaux seuls sont appelés à concourir.

Proaulion ; ce mot désignoit, chez les Grecs, ce que les Latins appeloient *vestibulum*, vestibule, ou première pièce extérieure qui introduisoit dans l'intérieur d'un édifice quelconque. *Voyez* Vestibule.

On nommoit aussi *proaulion*, chez les anciens, le prélude des flûtes, c'est-à-dire, ce qui précédoit le nome ou l'air qu'on alloit exécuter. Un passage d'Aristote fait croire que les anciens joueurs de flûte lioient leur *proaulion* ou prélude, avec le nome même, ou bien passoient de l'un à l'autre sans interruption. *V.* Prélude.

Processional. *Voy.* Antiphonier.

Processions ; il n'est point de peuple chez lequel les processions n'aient été en usage. Comme toutes ont eu une cause et un but différens, les cérémonies devoient être aussi différentes. Les monumens nous en ont conservé quelques-unes. Les marches triomphales, la translation des cendres d'un prince, d'un citoyen distingué, peuvent être aussi regardées comme des espèces de processions. On les retrouve encore sur les monumens, qu'il faut étudier sur-tout par rapport à la variété des usages et des costumes. Dans l'antiquité, l'une des processions les plus célèbres étoit celle des grandes Panathénées.

Proconnesium marmor. *Voy.* Marbre, tom. II, pag. 599.

Prodomos ; on appeloit ainsi quelquefois la façade antérieure des temples, et le portique dont la cella étoit précédée. On se sert cependant plus fréquemment du mot *pronaos*. *Voy.* Frons, Anticum.

Professeur. *Voy.* Académie.

Profil ; on appelle profil l'aspect que présentent les contours d'un objet vu de côté. Dans l'art de la peinture, on applique plus ordinairement ce terme à la figure humaine, qu'à toute autre, et plus particulièrement encore à la tête vue de manière à appercevoir la moitié du visage. Le mot *profil* employé tout seul, est même pris dans cette signification, en sorte que lorsqu'on dit : le profil de cet homme a un grand caractère, on entend parler du caractère de son visage ou de sa tête vue à moitié. L'usage de dessiner les têtes de profil remonte aux temps les plus reculés. On peut croire qu'il appartient aux premiers essais de l'art, parce que l'ombre en présente le modèle, qui a dû exciter les hommes à l'imiter. C'est d'après cette observation sans doute que s'est établie la tradition de Dibutade, traçant à la lueur d'une lampe le profil de son amant prêt à se séparer d'elle. D'autres prétendent que ce fut Apelles qui le premier trouva l'art du profil ; il l'inventa, au rapport de Pline, pour cacher la difformité du prince Antigone qui n'avoit qu'un œil.

Mais on trouve des profils bien plus anciens sur les monumens. C'est sur les médailles sur-tout et sur les pierres gravées qu'on a figuré les profils des souverains, des héros, des hommes célèbres. Le caractère ou le mérite de ces sortes de représentations éprouvent des variétés de perfection et d'imperfection, suivant les progrès et la décadence de l'art. En effet les siècles renommés par les succès des peintres et des sculpteurs, se distinguent aussi par la beauté des profils conservés sur les médailles choisies de ces temps, ainsi que sur les pierres gravées. L'observation des chefs-d'œuvre des grands artistes grecs fera voir que la forme ovale est celle dans laquelle on trouve la plus grande beauté des têtes, et par conséquent celle des profils. Même dans les objets inanimés, dans les profils d'architecture, dans les ornemens, dans certains ustensiles, tels que les vases, les formes ovales, ou doucement courbées, sont celles qui plaisent davantage, et qui sont plus susceptibles d'être ornées de bon goût, tandis que les formes contraires, c'est-à-dire irrégulières dans leurs courbures, ou creuses, sont abandonnées au caprice et à la fantaisie qui s'affranchit des règles, et dédaigne le projet d'atteindre à la beauté.

On appelle *profil* en architecture, la coupe ou section perpendiculaire d'un bâtiment, pour en découvrir les dedans, et en faire connoître la hauteur, la profondeur, la largeur. Ce terme s'emploie encore en parlant du contour d'un membre d'architecture comme d'une base, d'une corniche. C'est de l'élégance et de la juste proportion des profils, que les ordres d'architecture tirent leurs principaux agrémens. C'est par le profil des colonnes et de toutes les parties ornées de membres d'architecture, qu'on connoît le mieux les hauteurs et toutes les saillies des différens membres ainsi que leurs proportions réciproques; c'est sur-tout par les profils qu'on voit si l'architecte a du goût, et s'il est sensible à la beauté des proportions justes. Les anciens mettoient le plus grand soin aux profils ou aux contours des moulures. Leur bonne apparence dépend du choix des membres qu'on y emploie, ainsi que de leur disposition et de leurs proportions. C'est en cela que les Grecs ont été des maîtres fort habiles. Les profils des chapiteaux, des bases de colonnes, des entablemens et des différentes moulures que nous offrent les ouvrages des artistes grecs, ont de la précision, de l'esprit et de l'expression, et communiquent à l'ensemble de la chaleur et une certaine vie. Jamais ils ne surchargeoient leurs entablemens de membres, comme les édifices romains nous en offrent des exemples dans les temps postérieurs; ils n'y en ont employé qu'un petit nombre dont chacun avoit son intention. Ces membres sont disposés d'une manière convenable, et conformément à leur but et à leur destination; ils offrent de la variété par leur forme et par leur hauteur, et leurs saillies sont déterminées d'après de bonnes proportions. Dans chaque profil il y a un membre principal, auquel tous les autres sont subordonnés, et qui en est soutenu, ou renforcé ou couvert. Le contour du principal membre est toujours rectangulaire. Les membres qui servent à l'appuyer, à le couvrir, ont le profil tracé d'après une ligne courbée. Les membres qui sont destinés à soutenir ou à renforcer sont forts, vers les extrémités; ceux au contraire qui ne servent qu'à établir une séparation sont délicats. La bonne apparence du profil dépend beaucoup de la

saillie de chaque membre. Lorsque cette saillie est trop petite, le profil aura l'air froid et maigre; lorsque au contraire les membres ont trop de saillie, le profil en deviendra lourd. Les anciens ont su éviter ces deux défauts avec beaucoup de succès, et selon Vitruve leur méthode consistoit à donner à chaque membre autant de saillie que de hauteur. Les meilleurs édifices de l'antiquité viennent à l'appui de ce principe établi par Vitruve. Quelquefois cependant on prenoit l'ensemble de la hauteur de plusieurs membres, afin de donner une saillie considérable au membre le plus élevé destiné à couvrir les autres membres inférieurs plus petits, et qui en dépendent.

PROFILER; contourner à la main ou à la règle et au compas, un membre d'architecture; exprimer dans un dessin toutes les dimensions intérieures des parties d'un bâtiment, les hauteurs, les largeurs, les épaisseurs.

Profiler, c'est aussi dessiner, peindre, sculpter, graver une tête de profil.

PROGRESSION; on appelle ainsi dans la musique une proportion continue, prolongée au-delà de trois termes. Les suites d'intervalles égaux sont toutes en progressions, et c'est en identifiant les termes voisins de différentes progressions qu'on parvient à compléter l'échelle diatonique et chromatique au moyen du tempérament. *Voy.* TEMPÉRAMENT.

PROJECTION, est dans le dessin et la peinture, la représentation d'un objet quelconque en perspective, c'est-à-dire, tel qu'il paroitroit si on le regardoit d'un certain point.

PROJECTURE; c'est toute avance qu'ont les membres, ornemens ou moulures, au-delà du nud des murs, soit sans encorbellemens, comme les pilastres, les tables, les chambranles, les cadres, les plinthes, les archivoltes, les architraves; soit avec encorbellemens, comme les corniches, les balcons, les trompes, les galeries de charpente, etc.

PROJET; est le dessin de la distribution et de l'élevation d'un bâtiment à construire suivant l'intention du propriétaire; ou un mémoire contenant les moyens de former quelqu'établissement utile.

Projet, se dit aussi de l'esquisse de tout grand ouvrage de peinture, comme du plafond d'une coupole.

PROJETER; c'est faire le projet de quelqu'edifice.

PROLATION; c'est, dans les anciennes musiques, une manière de déterminer la valeur des notes semi-brèves sur celle de la brève, ou des minimes sur celle de la semi-brève. Cette prolation se marquoit après la clef, et quelquefois après le signe du mode, par un cercle ou un demi-cercle ponctué ou non ponctué. Il y avoit une prolation parfaite et imparfaite. Aujourd'hui toutes les prolations sont abolies; la division sous-double l'a emporté sur la sous-ternaire, et il faut avoir recours à des exceptions et à des signes particuliers, pour exprimer le partage d'une note quelconque en trois autres notes égales.

PROLOGUE; c'est une sorte de petit opéra qui précède le grand, l'annonce, et lui sert d'introduction.

PROMENOIR; c'est un lieu couvert ou découvert, formé par des arcades ou colonnes, avec voûtes ou plafonds, ou planté d'arbres pour s'y promener.

PROMÉTHÉE. *V.* ARGILE, et mon *Dictionn. de Mythologie* au mot PROMÉTHÉE.

PRONAOS. *Voy.* PRODOMOS.

PRONONCER; c'est, en peinture, exprimer avec fermeté et netteté, les contours et toutes les parties

d'une figure, les détacher, pour ainsi dire, les unes des autres et du fond du tableau, mais sans en rendre les contours secs et durs.

PROPLASMA. *V.* MANNEQUIN.

PROPNIGEUM; dans les bains romains, on appeloit ainsi la chambre dans laquelle étoit produite la chaleur, qu'on distribuoit ensuite dans les différentes pièces destinées au bain, telles que le LACONICUM, la CONCAMERATA SUDATIO (*Voy.* ces mots), sous lesquelles le propnigeum étoit placé : on l'appeloit plus souvent *præfurnium*.

PROPORTION. On entend généralement par le mot proportion la grandeur et les dimensions d'une partie, comparée avec le tout ou l'ensemble auquel elle appartient. Grandeur et grosseur sont des mots non déterminés. On ne peut dire d'un objet qu'il est grand ou petit, fort ou foible, qu'autant qu'on le compare avec d'autres. Dans un objet composé de parties, il y a une bonne proportion entr'elles, lorsqu'il n'y en a aucune qui soit trop grande ou trop petite relativement à l'ensemble.

Le jugement que nous portons sur la proportion des parties résulte ou de la nature des choses, ou bien de l'habitude. Celle-ci nous a tellement familiarisés avec certaines mesures, certaines proportions, que tout ce qui s'en éloigne nous paroît une contradiction ou être exagéré. Dans les objets qui ne sont déterminés que par l'habitude, les jugemens que les hommes portent sur les proportions peuvent être contradictoires. Mais il y a aussi un jugement qui est le résultat de la nature des choses. Lorsqu'une partie d'un tout a une grandeur qui est en contradiction avec sa nature ou sa destination, cette disproportion nous choque nécessairement. Une colonne très-élevée et en même temps très-mince, nous fait aussi-tôt penser qu'elle est trop foible pour soutenir le poids qu'elle doit supporter. Deux membres pareils d'un même corps, qui sont destinés au même usage, tels que les bras, les jambes, les yeux, doivent, par leur nature même, être de même grandeur. Une faute contre cette proportion seroit contraire à ce principe fondamental. On dit d'un objet qu'il est bien proportionné lorsqu'une de ses parties n'est contraire ni à l'habitude ni à la nature. Il n'y a pas alors de partie qui, par ses dimensions, attire particulièrement l'attention ; on est libre d'embrasser l'ensemble et d'en sentir l'impression. Au moyen des bonnes proportions, on sent la véritable unité de l'objet. Aucun objet ne peut donc être appelé beau sans être parfait dans ses proportions.

L'effet produit par la proportion ou la disproportion, se fait sentir toutes les fois que plusieurs objets doivent concourir pour former un tout harmonieux. Pour les objets visibles, il y a des proportions dans la *grandeur des parties*, en ce que quelques-unes peuvent être trop grandes, d'autres trop petites; dans la *lumière* et le *clair-obscur*, quelques-unes peuvent être trop éclairées, d'autres peuvent l'être trop peu ; dans l'*expression*, il peut y avoir des parties plus belles, plus touchantes, en un mot, d'une expression plus forte que ne le comporte l'ensemble. Pour tout ce qui regarde le sens de l'ouïe, il y a des proportions dans la durée, dans la force, dans l'élévation des tons, dans leur charme et l'impression qu'ils produisent. Ce seroit donc une erreur, de croire qu'il ne faut observer les bonnes proportions que dans les arts du dessin et dans l'architecture. Chaque artiste doit y donner attention : c'est de là que naissent l'harmonie ou la véritable unité de l'ensemble.

On a observé que les proportions

qui plaisent le plus, sont celles qu'on peut exprimer par des nombres, ou qu'on peut facilement comparer ensemble; telles sont celles par lesquelles on exprime les consonnances dans la musique. Mais en cela il n'y a rien de mystérieux ni d'inexplicable. En considérant ce sujet sous son véritable point de vue, on en trouvera facilement la raison.

La proportion suppose deux grandeurs, puisqu'elle consiste dans leur comparaison et leur rapprochement. Quant à la grandeur de chaque partie, il s'agit maintenant de savoir avec quelle autre grandeur on peut la comparer. Lorsque ces grandeurs sont trop éloignées l'une de l'autre, il ne peut plus y avoir entr'elles de comparaison. On compare bien la grandeur de la bouche ou du nez avec celle du visage, mais non pas avec la grandeur du corps entier. Lorsqu'un objet est une portion d'une partie principale, on le compare avec celle-ci et avec les autres parties qui y sont comprises. C'est ainsi qu'on peut comparer les doigts avec la main, la main avec le bras, celui-ci avec le corps entier et ses principales parties, les jambes, le tronc. On compare donc ensemble les parties semblables, ou celles qui forment un tout. Des objets d'une grandeur tout-à-fait disproportionnée ne peuvent pas faire ensemble un tout. Une ville avec les champs, les collines, les arbres, les broussailles dont elle est entourée, forme un paysage; mais une ville avec un petit jardin contigu, ne peut pas être appelée un paysage; que le jardin y soit ou n'y soit pas, ce ne sera jamais qu'une ville. Un homme pourroit avoir un doigt trop grand ou trop petit; il pourroit même manquer d'un doigt sans cesser pour cela d'être un bel homme; mais la main à laquelle il manqueroit un doigt, ne seroit plus une belle main.

On voit, d'après cela, qu'en jugeant des proportions, il faut que la partie dont on décide soit comparée avec une autre partie qui tienne pour ainsi dire le même rang. Dans l'architecture, on ne compare point les petits membres avec l'édifice entier, mais avec la partie principale à laquelle ils appartiennent immédiatement.

Dans l'estimation de la grandeur, il faut encore considérer la nature de l'objet. On trouveroit sans doute très-disproportionnée une fenêtre qui auroit huit à dix fois plus de hauteur que de largeur; cependant cette proportion de la hauteur à l'épaisseur, est très-bonne dans une colonne. Dans une fenêtre, la hauteur et la largeur ont le même but, celui d'augmenter la masse de la lumière dans l'intérieur; dans la colonne, il y a deux choses à considérer, l'élévation de l'objet qui doit être soutenu, et la solidité du soutien: il s'agit donc de savoir si l'épaisseur est suffisante relativement à l'élévation fixée. Si, relativement à la fenêtre, il n'y avoit à considérer que la quantité de lumière qu'elle doit faire entrer dans l'intérieur d'un édifice, la meilleure proportion seroit incontestablement celle dans laquelle la hauteur est égale à la largeur. On donne cependant aux fenêtres plus de hauteur que de largeur, cela tient à l'élévation de la chambre qu'on doit éclairer, et non pas à ce que le parallélogramme est d'une forme plus belle que le carré parfait. On voit, d'après cela, en général, que le jugement des proportions n'est pas une chose aussi simple qu'on le croit souvent, et qu'il ne s'agit pas uniquement de comparer et de rapprocher des nombres.

De tous les temps, on a reconnu que le corps humain est le modèle le plus parfait des bonnes proportions. On y remarque, en effet, toutes les règles de l'harmonie la plus

parfaite. Cette forme, considérée dans son ensemble, offre d'abord quelques parties principales, dont aucune ne domine l'autre, dont aucune n'attire l'attention au point de la détourner du reste. Plus une partie principale est petite, et plus elle se distingue par sa variété et par sa beauté, qui remplacent, pour ainsi dire, ce qui lui manque en grandeur. La tête, comme la plus petite partie, a le plus grand degré de beauté; le tronc, qui est la plus grande partie du corps, en a beaucoup moins. Il en est de même des parties subalternes; elles sont distribuées de manière qu'aucune d'elles n'attire une attention spéciale. Les parties du visage, le front, les joues, les yeux, le nez, la bouche, le menton, suivent la même règle; les yeux gagnent en beauté, en charmes, ce qui leur manque du côté de la grandeur, et il en est de même des autres parties.

Au lieu de donner aux différens artistes des règles détaillées sur la manière d'établir de bonnes proportions, soit entre les parties principales, soit entre les parties subalternes, nous leur conseillerons d'étudier et de méditer avec soin l'harmonie qui règne dans la structure du corps humain. En étudiant ce modèle parfait de toutes les bonnes proportions, il faut nécessairement qu'ils aient devant les yeux la nature particulière et la destination de chaque partie, avant de pouvoir juger de sa proportion avec l'ensemble.

Dans les arts du dessin en particulier, ce seroit une entreprise absurde que de vouloir chercher, pour les proportions, des règles générales et cependant précises pour les parties, parce que quantité de formes considérablement variées, peuvent être belles avec des proportions tout-à-fait différentes, et qu'en général la beauté, par conséquent aussi les proportions de la forme, dépendent de la nature de l'objet auquel la forme appartient. Un serpent est beau avec des proportions différentes de celles d'un quadrupède et d'un oiseau. Dans la nature, il n'y a pas de formes inanimées, telles que sont les figures de géométrie; les formes des corps de la nature sont à considérer, pour ainsi dire, comme des vêtemens adaptés à un corps existant, et disposés conformément à sa destination. Lorsqu'il s'agit donc de cette forme, il faut nécessairement avoir égard à l'objet auquel elle appartient comme vêtement, à sa nature et à sa destination, et déterminer d'après cela les proportions des parties de la forme. Si on n'adoptoit pas ces principes, il n'y auroit plus de certitude dans les arts du dessin. L'artiste qui travaille un vase doit nécessairement avoir égard à son usage, déterminer la forme en général, et donner aux parties, comme nous l'avons dit plus haut, les proportions qui conviennent le mieux à la forme déterminée par la nature de l'objet.

Mais lorsque les arts du dessin n'inventent pas les objets, que seulement ils les imitent, il faut qu'ils prennent la forme telle que la nature l'a faite. Cependant comme la nature offre la plus grande variété dans les formes, il est de l'intérêt du dessinateur de choisir pour chaque cas la forme qui lui paroît la plus convenable. Appliquons ce principe aux proportions de la figure humaine.

On prescrit ordinairement au dessinateur des proportions déterminées avec une extrême précision, d'après lesquelles il doit figurer chaque partie du corps humain, afin de lui donner la beauté. Mais on ne réfléchit pas assez que, même pour la figure humaine, on ne peut pas établir une mesure absolue de beauté. La beauté de la femme dif-

fère de celle de l'homme, celle de l'enfance de celle de l'adolescence, et celle-ci de la beauté de l'âge mûr ; chaque caractère de l'homme exige même une autre beauté, par conséquent d'autres proportions. Les sculpteurs grecs qui avoient le sentiment du beau dans un degré éminent, n'ont pas donné les mêmes proportions à toutes leurs divinités ; Jupiter, Apollon, Hercule, et d'autres dieux, avoient chacun un caractère particulier, et il en étoit de même des déesses, ainsi qu'on peut le voir dans les différens ouvrages de l'art, qui nous les représentent.

Il s'en faut de beaucoup que nous puissions déterminer pour chaque espèce de caractère, la forme précise du corps qui lui convient le mieux. Nous ne pouvons donc pas dire que nous connoissons avec précision les proportions qu'on peut prescrire au dessinateur. Comme les caractères des hommes se composent d'un mélange si varié de leurs qualités, qu'il est impossible de les déterminer tous, il est également impossible d'indiquer les proportions si variées des belles formes du corps. Cependant les sculpteurs grecs s'appliquoient à exprimer par un caractère particulier, la figure de chaque divinité, ce qui les obligeoit à étudier la figure humaine avec la plus grande attention pour observer comment la nature avoit rendu visible dans l'extérieur du corps, les principaux caractères des hommes. Cette étude leur fit découvrir les proportions qu'il falloit donner à une figure de Vénus ou de Junon, pour qu'elle fût dans son caractère.

Comme les idées que nous avons sur la perfection humaine ne diffèrent pas de celles des anciens Grecs, nos artistes ne sauroient mieux faire que d'adopter les proportions que l'étude assidue de la nature leur avoit fait découvrir. Nous devons beaucoup regretter la perte de plusieurs ouvrages que les Grecs avoient composés sur les proportions. Philostrate en cite plusieurs dans la préface de ses *Icones*. La conservation de plusieurs de leurs chefs-d'œuvre peut cependant nous consoler, jusqu'à un certain point, de cette perte.

Pour faire connoître les belles proportions du corps humain, et pour leur donner, autant que cela se peut, une base fixe, les artistes qui se sont occupés de recherches relatives aux proportions ont choisi certaines parties du corps lui-même pour mesures. La *tête* et la *face* ont été celles que les artistes ont préférées. On mesure donc, dans la peinture et dans la sculpture, toutes les dimensions de la figure humaine par longueurs de tête ou par longueurs de face. La mesure appelée *tête* est la longueur d'une ligne, tirée perpendiculairement du sommet de la tête au-dessous du menton. La mesure appelée *face* est une ligne perpendiculaire tirée de la sommité du front seulement au-dessous du menton. On partage la tête en cinq divisions, et la face en quatre; comme ces divisions ne sont pas égales entr'elles, on se sert des plus petites pour mesurer les parties du corps et des membres qui forment de plus petites divisions. C'est ainsi qu'on mesure quelques parties subdivisées du corps humain par longueur de nez, et cette longueur est une des divisions générales de la tête.

La tête entière est regardée, par les peintres, comme devant être ovale : ils divisent cet ovale par une ligne qui en partage la longueur en deux parties égales, et la largeur par quatre lignes transversales parallèles. La première de ces lignes transversales partage l'ovale entier en deux parties égales : c'est sur cette ligne que se placent les yeux, et les deux coins de chaque

œil doivent s'y trouver compris. La moitié de l'ovale qui se trouve au-dessus de cette première division, se partage en deux parties égales, par une ligne également transversale. La partie la plus haute, qui commence au sommet de la tête, renferme tout ce qui est couvert de cheveux; la partie inférieure est occupée par le front, et terminée par cette ligne transversale dont il a été question, et sur laquelle doivent se trouver les yeux. La moitié inférieure de la tête, c'est-à-dire, celle qui est au-dessous de cette ligne, se partage encore en deux parties égales par une ligne transversale, et c'est la première de ces parties qui établit et fixe la longueur du nez. Enfin, ce qui reste de la tête, toujours en descendant, se partage encore en deux parties égales, mais toujours plus petites, par une autre ligne transversale parallèle aux autres, et cette ligne indique la position de la bouche.

C'est donc d'après cela que s'établissent ces dimensions différentes; la demi-tête, la sommité de la tête jusqu'au front; ensuite celle du front jusqu'à la naissance du nez; ensuite celle du nez; enfin l'intervalle du bas du nez à la bouche, et la partie qui reste pour le menton. La mesure du corps entier, par faces, est plus favorable à l'exactitude que la division par têtes, parce que la face étant une mesure moins grande, se prête davantage aux subdivisions dont on a besoin. Nous avons déjà fait observer plus haut que dans les proportions et les mesures adoptées par les artistes, il y a des différences entre lesquelles les artistes peuvent se décider à leur gré sans risquer de s'éloigner beaucoup de la perfection qu'ils cherchent; souvent même ils peuvent être autorisés à ces différences par des raisons plus ou moins puissantes. Lorsque l'artiste veut donner à ses figures une beauté d'une élégance svelte, il adopte des mesures un peu plus grandes. C'est ainsi que l'Apollon et la Vénus ont quelque chose de plus que les dix faces auxquelles on a fixé la grandeur de la figure entière.

Les statues antiques, ainsi qu'il a été dit plus haut, regardées comme les plus parfaites imitations de la figure humaine qui nous soient connues, sont, par cette raison même, les modèles qu'on doit étudier et suivre. Un ouvrage très-utile seroit celui qui indiqueroit les mesures générales et particulières de quelques belles statues, et dans lequel elles seroient gravées comparativement sur une grande échelle, d'une manière méthodique et claire. De Piles, dans ses *Remarques sur le poëme* de Dufresnoy, a donné sur les proportions, les détails suivans qui fixeront les idées de ceux qui ne les connoissent pas et qui ont peu de notions sur cet objet. « Les anciens, dit-il, ont pour l'ordinaire, donné huit têtes à leurs figures, quoique quelques-unes n'en aient que sept; mais on divise ordinairement la figure en dix faces, savoir, depuis le sommet de la tête jusqu'à la plante des pieds, de la manière suivante: la partie qui s'étend depuis le sommet de la tête jusqu'au front, est la troisième partie de la face; la face commence à la naissance des cheveux qui sont sur le front, et finit au bas du menton. Elle se divise en trois parties égales; la première contient le front, la seconde le nez, la troisième la bouche et le menton. Depuis le menton jusqu'à la fossette qui se trouve entre les clavicules, on compte deux longueurs de nez; de la fossette qui est entre les clavicules au bas des mamelles, une face; du bas des mamelles au nombril, une face: on observe que l'Apollon a la mesure d'un nez de

plus. Du nombril aux parties naturelles, une face; l'Apollon a encore dans cette dimension un nez de plus; des parties naturelles au-dessus du genou, deux faces; le milieu du corps de la Vénus de Médicis se trouve au-dessus des parties naturelles, et Albert Durer le place ainsi dans les proportions qu'il prescrit pour les femmes, ce qui est approuvé par De Piles. Le genou contient une demi-face; du bas du genou au cou-de-pied, deux faces; du coude-pied au-dessous de la plante, une demi-face. L'homme étendant les bras est, si on le mesure du plus long doigt de la main droite à celui de la main gauche, aussi large qu'il est long; d'un côté des mamelles à l'autre, deux faces, l'*humerus* ou l'os du bras est long de deux faces depuis l'épaule jusqu'au bout du coude; de l'extrémité du coude à la première naissance du petit doigt, l'os appelé *cubitus* avec partie de la main contient deux faces; de l'emboîture de l'omoplate à la fossette entre les clavicules, une face. La différence qui se trouve entre la longueur et la largeur du corps, provient de ce que les emboitures du coude avec l'*humerus* et de l'*humerus* avec l'omoplate, emportent une demi-face, lorsque les bras sont étendus. Le dessous du pied est la sixième partie de la figure; la main est de la longueur d'une face, le pouce de la longueur d'un nez; le dedans du bras, depuis l'endroit où se prend le muscle qui fait la mammelle, appelé *pectoral*, jusqu'au milieu du bras, quatre longueurs de nez; depuis le milieu du bras jusqu'à la naissance de la main, cinq longueurs de nez; le plus long doigt du pied a la longueur d'un nez; les deux bouts des mamelles et la fossette d'entre les clavicules de la femme, font un triangle équilatéral parfait.

On pourra consulter sur les proportions, les ouvrages suivans: *La Divina proporzione*, par *Luc. Palioli* di Borgo S. Sepulcro; Ven. 1508, in-fol. — *Instruction sur la mesure avec le compas et la règle, en lignes, surfaces et corps solides*, par *Albert* Durer (en allemand); Nuremberg, 1525 et 1538, in-fol. avec figures. Cet ouvrage a paru en latin à Paris, 1532, in-fol.; à Arnh. 1605, in-fol., avec soixante gravures. Le même a aussi publié en allemand quatre livres sur les *Proportions du corps humain*; Nuremb. 1528, in-fol., 1533, in-fol. Il en traite également dans ses différens autres ouvrages. Il en existe des traductions en plusieurs langues; en latin, par *Joach.* Camerarius, Norimb. 1532-1534, in-fol.; Paris, 1537 et 1567, in-fol.; en italien, par *Giov. P.* Galucci; Ven. 1591 et 1594, in-fol.; en français, Arnh. 1614 in-fol.; en hollandais, *ibid.*, 1622, in-fol. en anglais, 1666, in-fol.—*Instruction utile sur l'art des mesures, à l'usage des peintres, sculpteurs*, etc. par *Jérôme* Rodler (en allemand); Siemern, 1531, in-fol. — *Instruction sur la perspective et les proportions de l'homme et du cheval*, par *Henri* Lautensack (en allemand); Francf. 1564, in-fol. — *Il primo libro delle perfette proporzioni di tutte le cose, che imitar e ritrar si possono, coll' arte del disegne*, par *Vincent* Dati; Florence, 1567, in-4°. — *Giovann. P.* Lomazzo, traite aussi des proportions dans le premier livre de son *Trattato dell' arte della pittura*; Milano, 1584, in-4°. — Dans son *Idea del tempio della pittura*; Milano, 1591, in-4°. il y a un chapitre entier qui traite della *Proporzione del corpo umano de diece faccie.*—*Li primi Elementi nella simmetria, o sia commensurazione del disegno delli corpi umani*, par *Filippo* Esegrenio; Padova, 1600, in-fol.—*Anthropometria*, par *Jean Sig.* Elsholt; Pa-

lav. 1654, in-4°. — *Natuurlyk en Schilderkonstig ontwerp der Menschenkonde*, par *Guill.* GOERE; Amst., 1682, in-8°, avec gravures. — *Sur les Proportions de quatre des plus belles figures de l'antique*, par *Abr.* BOSSE. — Les *Proportions du corps humain, mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité*, par *Ger.* AUDRAN; Paris, 1683, in-fol. de 30 feuilles. — *Compasso di proporzioni*, par *P.* CASATI; Bologna, 1685. — *Anthropometria* ou *Figure du corps humain*, par *Jean G.* BERGMÜLLER; Augsbourg, 1723, in-fol. de douze feuilles. — *Proportions du corps humain d'après des règles géométriques et arithmétiques*, par *G.* LICHTENSTEGER; Nuremberg, 1746, in-fol. — Dans l'*Art de peindre*, de *G. H.* WATELET, Paris, 1760, on trouve des réflexions sur les proportions. — *Proportions du corps humain*, gravées par *Jean* PUNT, expliquées par *Jean* DE WITT; Amsterdam, 1747, in-fol. — *Dimensions du corps humain*, par *Ch. Tobie Ephr.* REINHARD; Glogau, 1767, in-8°. — *Réflexions sur la peinture*, par *C. L.* DE HAGEDORN. La trente-cinquième et trente-sixième de ces réflexions traite des proportions du corps humain. — *Traité sur les proportions du corps humain*, par *Jean-B.* HAGENAUER; Vienne, 1791, avec gravures.

Il en est des *proportions en architecture*, à-peu-près comme de celles du corps humain. Comme nous avons des modèles parfaits, il faut regarder comme des règles établies et prouvées, les proportions qu'on y observe. Il est vrai qu'elles ne sont pas tellement déterminées qu'on ne puisse pas s'en éloigner sans blesser le bon goût. Cependant, comme il est à craindre qu'en se permettant de s'éloigner ainsi des règles et des proportions établies par les chefs-d'œuvre des anciens, les architectes ne soient conduits à des bizarreries et à des déviations extravagantes, il paroît que le maintien du bon goût exige que ces proportions fixées par les grands maîtres soient considérées comme une règle pour nos architectes: car, dès qu'on se permet de s'éloigner une fois des règles, on ouvre, pour ainsi dire, la barrière au mauvais goût, qui finit par chasser le bon, comme l'histoire des arts et de l'architecture en particulier nous en fournit des exemples fréquens. *Voy.* RÈGLES.

Sur les proportions en architecture, on peut consulter, entr'autres: les *Observations sur l'architecture*, de l'abbé LAUGIER, et le second livre de l'*Architecture civile*, de MILIZIA.

PROPRE. *Voy.* PROPRETÉ.

PROPRE (COULEUR). *Voy.* LOCAL.

PROPREMENT, c'est chanter ou jouer, dessiner, peindre ou graver avec PROPRETÉ. *V.* ce mot.

PROPRETÉ; exécution du chant français avec les agrémens qui lui sont propres.

Dans la peinture et dans la gravure, on appelle *propreté* la régularité des contours, l'attention scrupuleuse dans la conduite du crayon, ou du pinceau, ou du burin, pour former les traits et les hachures, et le soin qu'emploie l'artiste à finir ses ouvrages. (*Voyez* FINI.) La propreté suppose dans la pratique de la peinture, un soin et même une recherche qui s'étendent sur le choix des couleurs, sur leur préparation, et ce soin est louable; mais si l'artiste donne trop à cette propreté, si le soin qu'elle exige embarrasse la marche de l'imagination, si elle refroidit l'inspiration du génie, l'artiste, trop occupé de peindre proprement, ressemble à un homme bien paré, qui n'ose presque point marcher pour ne pas déranger l'économie de sa parure. L'artiste, en recherchant la pro-

preté, doit éviter cet inconvénient.

Propylées; ce mot grec qui, en général, signifie le *vestibule*, est consacré en particulier à désigner les superbes vestibules ou portiques qui conduisoient à l'Acropole ou à la citadelle d'Athènes, et qui faisoient un des plus grands ornemens de cette ville. Ce magnifique édifice d'ordre dorique fut construit sous le gouvernement de Périclès, sur les dessins et sous la direction de Mnésiclès, un des plus célebres architectes de son siècle. Commencés sous l'archontat d'Euthymènes, l'an 437 avant J. C., ils ne furent achevés que 5 ans après sous l'archonte Pythodore. Ils coûtèrent, dit-on, 2012 talens, somme exorbitante qui s'élève à 10,864,800 liv. de France, et qui excédoit le revenu annuel de la république d'Athènes. Pausanias dit qu'ils étoient couverts d'un marbre blanc, qui, pour la grandeur des morceaux et la beauté des ornemens, passoit tout ce qu'il avoit vu ailleurs de plus magnifique.

A gauche de l'entrée des propylées, il y avoit un petit temple consacré à la Victoire; dans le bâtiment à droite, on admiroit les peintures qui en décoroient les murs, et dont la plupart étoient de la main de Polygnote. Le corps du milieu offroit six belles colonnes qui soutenoient le fronton; le vestibule étoit divisé en trois pièces par deux rangs de colonnes ioniques, et terminé à l'opposite de l'entrée, par cinq portes au travers desquelles on distinguoit les colonnes du péristyle qui regardoit l'intérieur de la citadelle. Malgré l'état de dégradation dans lequel se trouvent aujourd'hui les propylées, ils ont conservé encore quelque chose de leur ancienne grandeur. Ils sont gravés dans les *Antiquities of Athens*, par Stuart, et dans les *Ruines de la Grèce*, par Le Roi. On trouve aussi une figure des propylées, restaurés, dans l'atlas du *Voyage du jeune Anacharsis*. Aujourd'hui la citadelle, à laquelle les propylées servoient de portiques, est habitée par une milice turque. Les clefs de cette forteresse étoient autrefois entre les mains d'un Epistate, qui ne pouvoit les garder qu'un jour. Trois sortes d'animaux n'y entroient jamais; le chien, à cause de sa lubricité; la chèvre, de peur qu'elle ne broutât les branches de l'olivier sacré; et la corneille, parce que, disoit-on, Minerve la lui avoit interdite par un miracle.

Propylon; les Grecs appeloient ainsi le *vestibule*.

Proscenium; ce mot qui, par sa composition même, répond à ce que nous appelons *avant-scène*, étoit la partie de la scène sur laquelle les acteurs jouoient. On lui donnoit aussi le nom de *pulpitum*, et les Grecs l'appeloient *logéion*. Il paroît cependant que par cette expression, on doit plutôt entendre l'échafaudage de bois sur lequel étoit construit le proscenium. C'est pourquoi Pollux, en faisant l'énumération des parties du théâtre, parle séparément du proscenium et du logéion; et Vitruve se sert de l'expression *proscenii pulpitum*, le *pulpitum du proscenium*. Le nom *logéion* a été probablement donné à cette partie du théâtre, parce que c'étoit l'endroit où l'on parloit, de *logos*, qui en grec signifie la parole; le nom latin *pulpitum*, vient de ce que c'étoit un lieu bien élevé et construit en bois; cette expression est employée par les poètes latins, non-seulement pour désigner en général chaque scène, mais en particulier comme synonyme de *proscenium*, pour désigner la scène du théâtre. Le logéion ne devoit pas avoir plus de douze ni moins de dix pieds d'élévation au-dessus du plancher de l'orchestre. Une preuve assez évidente que le logéion et

le proscenium étoient en bois, c'est que dans les ruines de tous les théâtres dont une partie de la scène s'est conservée, on ne trouve pas la moindre trace du proscenium. Du reste, il falloit bien qu'il y eût sous la scène un espace vide, parce qu'on plaçoit au-dessous d'elle quelques machines de théâtre. Dans le théâtre de Tauromenium, sur lequel on peut consulter entr'autres le 2e volume du *Voyage pittoresque* de M. Houel, et le *Voyage en Sicile*, par Riedesel, on trouve au-devant de la scène, à l'endroit où se termine le proscenium, et où commence l'orchestre, une longue galerie souterraine et voûtée qui passe sous toute la longueur du proscenium; on arrive dans le milieu de cette galerie par une galerie semblable, qui vient du dehors et traverse sous la scène. Ces deux galeries sont disposées en forme de T. La voûte de la galerie qui passe sous le proscenium dans toute sa longueur, est, à des distances egales, percée de trous dans lesquels on plaçoit sans doute des étais ou soutiens de bois, qui formoient la façade antérieure du proscenium, sur laquelle étoient placés des bois et des poutres qui se prolongeoient jusqu'à la partie postérieure, aboutissoient au mur de la scène, et formoient le logéion. Le théâtre de Telmessus, figuré à la planche 72 de la première partie du *Voyage pittoresque* de M. de Choiseul-Gouffier, nous fait voir évidemment que le proscenium étoit ainsi soutenu par des poutres; on y voit encore dans le mur de la scène, les ouvertures dans lesquelles ces poutres étoient fixées. Peut-être les galeries sous le proscenium du théâtre de Tauroménium servoient aussi pour parvenir plus facilement aux machines placées sous la scène. Dans le théâtre de Telmessus, on voit aussi dans le mur, sous la scène, trois entrées qui conduisent sous le proscenium.

Selon Vitruve, la longueur de la scène entière étoit égale à deux fois le diamètre de l'orchestre, et tous les restes des anciens théâtres romains donnent ces mesures. Afin de ne pas empecher les personnes placées à l'orchestre de voir aisément ce qui se passoit sur la scène, le pulpitum, dans les théâtres romains, ne pouvoit pas avoir autant d'élévation que le logéion dans les théâtres grecs. Le même auteur nous apprend que les Romains ne lui donnoient que cinq pieds d'élévation, tandis que chez les Grecs on lui en donnoit le double. Sur le devant, du côté de l'orchestre, le proscenium étoit ordinairement terminé par une ligne droite, déterminée par le diamètre du cercle, qui établissoit la forme du théâtre, et la scène avoit alors la forme d'un carré oblong. On trouve cependant des exceptions; quelquefois le devant du proscenium etoit formé par des lignes tracées en biais, et qui des côtés s'éloignoient du diamètre du cercle, de sorte que de chaque côté le proscenium étoit un peu plus étroit que dans le milieu, ainsi qu'on peut l'observer aux théâtres de Milet, de Laodicée et de Jasus, théâtres qui ont été ou bâtis ou du moins rétablis par les Romains, de sorte qu'ils réunissoient la disposition des théâtres grecs dans la scène, à la disposition des théâtres romains dans l'orchestre. Ils sont figurés dans les *Ionian antiquities*, vol. II, chap. VI, pl. 46, 49 et 55. Il n'est pas probable que les deux lignes en biais, dont il a été question plus haut, se soient rencontrées dans le milieu, sous un angle obtus, mais qu'elles étoient interrompues par une petite saillie qui avançoit au milieu du proscenium, ainsi que le théâtre de Laodicée nous en offre un exemple. C'étoit probablement une invention des Romains, pour donner au proscenium une apparence plus élégante;

peut-être falloit-il cependant s'éloigner de la ligne droite employée ordinairement, afin de pouvoir adapter la scène romaine à un théâtre grec.

Proslambanoménos; c'étoit, dans la musique ancienne, le son le plus grave de tout le systême, un ton au-dessous de l'hypate-hypaton. Son nom signifie surnuméraire, acquise ou ajoutée, parce que la corde qui rend ce son là, fut ajoutée au-dessous de tous les tétrachordes pour achever le diapason ou l'octave avec la mèse, et le diapason ou la double octave avec la note hyperboléon, qui étoit la corde la plus aiguë de tout le systême.

Prosodiaque; le nome prosodiaque se chantoit en l'honneur de Mars; il fut, dit-on, inventé par Olympus.

Prosodie; est une sorte de nome pour les flûtes, et propre aux cantiques que l'on chantoit chez les Grecs, dans des sacrifices. Plutarque attribue l'invention des prosodies à Chlonas, de Tégée, selon les Arcadiens, et de Thèbes, selon les Béotiens.

Prostas. *V.* Antichambre.

Prostyle, *prostylos*; on désigne par ce mot, les temples des anciens, qui n'ont des colonnes qu'à la principale face. Lorsqu'il y avoit aussi un portique ou des colonnes à la façade opposée, on donnoit au temple le nom d'*amphiprostylos*, c'est-à-dire, prostyle des deux côtés. Tel étoit le temple près de l'Ilissus, aux environs d'Athènes.

Prostypa. *V.* Periphané.

Prostypon. *V.* Periphate.

Prostyride; nom que Vignole a donné à la clef d'une arcade, formée d'un rouleau de feuilles d'eau entre deux listels et filets, et couronnée d'une cimaise dorique.

Prothesis; pause d'un temps long dans la musique ancienne, à la différence du lemme, qui étoit la pause d'un temps bref.

Protomé. *V.* Buste.

Prototype; on appelle ainsi l'original, le modèle auquel on doit se conformer.

Providence. Les Romains la représentoient ordinairement sur les médailles, sous la figure d'une femme appuyée sur une colonne, tenant de la main gauche une corne d'abondance renversée; et, de la droite, un bâton avec lequel elle montre un globe, pour nous apprendre qu'elle étend ses soins sur l'univers entier; quelquefois elle tient le globe de la main droite. La flatterie prodigua aux princes tous les attributs des dieux, dont le plus intéressant pour les hommes et le plus fréquemment celébré, est la Providence. Aussi lit-on sur les monnoies le titre de *Pater Providens*, joint au nom d'Auguste. Les types des pièces qui portent cette légende: ou *Providentiæ Aug.*, sont tantôt des autels, tantôt des temples, et le plus souvent une figure qui touche avec une verge ou baguette le globe qui est à ses pieds; ce qui marque sensiblement la puissance et la sagesse de l'empereur qui gouvernoit le monde. Les Romains ont érigé des statues à la Providence. Dans son Trésor intitulé: *Inscriptiones Antiquæ totius orbis romani*, etc. etc., t. II, p. 1075, Gruter, d'après Boissard, a publié un bas-relief qui représente une déesse couronnée de laurier; elle tient de la main droite une espèce de bâton; la main gauche manque: à ses pieds on voit, d'un côté, une corne d'abondance, et de l'autre une corbeille pleine de fleurs; sur la base, on lit: *Providentiæ Deorum.*

Prudence. Raphaël l'a représentée par une femme qui a le visage convenable à son sexe, et derrière la tête un visage de vieillard. Elle

se cache en partie de son voile, tient en main un miroir, et a le bras entortillé d'un serpent. Ce reptile est l'emblême de la Prudence, et sert quelquefois seul à la représenter. Mais cette allégorie compliquée n'étoit pas digne du pinceau de ce grand homme, il est mieux de représenter la Prudence sous les traits de Minerve; car comment séparer la Prudence de la Sagesse? Le serpent seul est aussi le symbole de la Prudence.

Prunelles. *Voy.* Œil.

Prytane, Prytanée; dans plusieurs républiques de la Grèce, on donnoit au premier magistrat le nom de prytane; à Athènes, ce nom étoit commun aux cinquante sénateurs, qui pendant un certain nombre de jours veilloient spécialement aux intérêts de l'état. Le bâtiment où les pritanes logeoient et s'assembloient, portoit le nom de prytanée. On y entretenoit aussi d'autres citoyens qui avoient rendu des services à l'état, et cette distinction leur étoit décernée par un décret public. On y conservoit les loix de Solon, et les statues de plusieurs divinités, et de généraux célèbres. Pausanias indique nommément les statues de la déesse Irène (la Paix), de Vesta, du Pancratiaste Autolycus, de Miltiades et de Thémistocles; à l'égard de ces deux dernières, il fait l'observation qu'on avoit changé l'inscription et qu'on les avoit attribuées à un Romain et à un Thrace.

Psalmodier; c'est, dans le langage ecclésiastique, chanter ou réciter les pseaumes et l'office d'une manière particulière, qui tient le milieu entre le chant et la parole: c'est du chant, parce que la voix est soutenue; c'est de la parole, parce qu'on garde presque toujours le même ton.

Psalteriæ; joueuses d'instrumens de musique qu'on faisoit venir dans les salles de festins, pour amuser les convives; la conquête de l'Asie introduisit cet usage à Rome.

Psalterion; instrument de musique fort en usage chez les Hebreux. On ignore la forme précise du psaltérion des anciens. Celui dont se servent les modernes a la figure d'un triangle tronqué par le haut. *Voy.* Nablum.

Pseudisidomum. *Voy.* Architecture, tom. I, pag. 62, col. 2; Mur, tom. II, pag. 502, col. 1, où il faut lire *pseudisidomum* au lieu de *pseudisodomum*.

Pseudodipteros, Pseudodiptère, c'est-à-dire *faux diptère*; ordonnance de colonnes que les anciens employoient dans plusieurs de leurs temples; elle étoit composée de dix-huit colonnes à la façade antérieure et postérieure, et de quinze ou dix-sept de chaque côté. Il différoit du diptère en ce qu'il n'avoit qu'une seule rangée de colonnes; la rangée intérieure, celle qui étoit le plus près de la cella étoit supprimée; les murs latéraux de la *cella* étoient au niveau des quatre colonnes du milieu de la façade. Au moyen de cette disposition, il y avoit autour de la cella, une galerie considérable large de deux entrecolonnemens, plus le diamètre d'une colonne. Selon Vitruve, l'invention du pseudodiptère étoit due à Hermogènes. Il n'en existe plus de monumens.

Pseudoperipteros, Pseudoperiptère, ou *Periptère imparfait*, ordonnance de temples anciens, dont les colonnes des ailes sont engagées dans le mur. Au lieu d'être entouré d'un portique de tous les côtés, il n'y en avoit qu'à la façade de devant. De chaque côté les murs de la cella étoient avancés jusqu'aux entrecolonnemens du portique qui par-là se trouvoient fermés: on donnoit quelquefois aux temples cette disposition pour agrandir l'intérieur de la cella. Tels sont le tem-

ple de la *Fortune virile* à Rome, et la *Maison carrée* à Nîmes.

Pseudothyron ; fausse porte de derrière.

Psygma. *Voy.* Eventail.

Pteroma, nom par lequel les Grecs désignoient en général ce que nous appelons *portique ;* ceux qui étoient des deux côtés des temples portoient aussi le nom de *ala*, ou *ptera*.

Pudeur, Pudicité. *Voy.* mon *Dictionn. Mythol.* au mot Pudeur.

Puericuriæ ; on appeloit ainsi chez les Romains, les jeunes sénateurs qui n'avoient pas encore voix délibérative.

Pugilat. Les Grecs furent les premiers à pratiquer le pugilat, et en firent un art particulier, qui, comme tous les autres exercices, avoit ses règles et ses finesses. Suivant Platon, ce fut Epée et Amycus qui l'instituèrent. Il s'introduisit successivement dans tous les gymnases de la Grèce, sans en excepter ceux des Lacédémoniens, qui cependant exclurent le pugilat et le pancrace, après l'adoption des loix de Lycurgue. Quelque répandu que fût le pugilat, on ne l'admit pourtant aux jeux olympiques que dans la vingt-troisième olympiade. Il y en avoit de deux sortes : dans l'une, les athlètes avoient la tête et les poings absolument nuds ; dans l'autre, leurs poings étoient armés de *cestes*, et leur tête, couverte d'une espèce de calotte, *amphotide*, destinée à garantir sur-tout les tempes et les oreilles. Les cestes étoient des espèces de gantelets, ou plutôt de mitaines composés de plusieurs courroies ou bandes de cuir, médiocrement larges, croisées et diversement entrelacées les unes dans les autres, de manière qu'elles couvroient le dessus et le dedans de la main, ainsi que les premières phalanges des doigts ; ils s'attachoient autour du poignet et de l'avant-bras. On fabriquoit les cestes d'un cuir plus ou moins dur, selon l'usage auquel on les destinoit. Tantôt on n'y employoit que de simples courroies, tantôt on fortifioit ces courroies par plusieurs plaques ou bossettes de cuivre, de fer, ou de plomb, qui en rendoient la superficie raboteuse. Ces derniers étoient réservés pour les jeux gymniques ; les autres servoient aux athlètes qui s'exerçoient dans les gymnases. Les Grecs désignoient ces armes offensives par quatre noms différens : les *imantes*, faits de cuir de bœuf non corroyé, desséché, et par conséquent très-dur, étoient les plus ordinaires ; les *myrmecas*, garnis de métal ; les *meiliques*, tissus de courroies fines et déliées, qui laissoient le poignet et les doigts à découvert ; enfin ceux appelés *sphœræ*, renforcés, selon quelques-uns, de balles de plomb cousues dans une courroie de cuir de bœuf. Le tome vi des *Antichita d'Ercolano*, offre dans la vignette de la planche i, une main gauche, en bronze, garnie d'un ceste, et vue de trois manières ; par le dedans, par le revers, et poing fermé. Dans le même ouvrage, tom. vii, pl. lxiii, on voit deux pugilastes nuds, sortant victorieux du combat, mais encore armés de cestes. Outre une couronne qui paroît de chêne, ils portent sur la tête cette espèce de bandelette, *lemnisci*, dont les bouts pendent sur leurs épaules. L'un d'eux tient, de la main gauche, une palme, en signe de victoire, et de la droite, une autre guirlande ou couronne semblable à celle appelée *lemnisci*, d'où on nommoit *lemniscati*, ceux à qui on l'accordoit (*V.* Gladiateurs). Les athlètes, avant d'en venir aux gourmades, commençoient par s'affermir sur leurs pieds, élevant leurs bras, les poings fermés, à la hauteur de leur tête, les étendant en avant, en arrondissant le dos et les épaules, et mettant, par cette attitude, leur

tête à couvert des coups de poing. Différens monumens nous représentent des pugilastes. *L'Antiquité expliquée* de MONTFAUCON, et le *Museo Pio-Clementino*, nous donnent des exemples de leurs différentes manières de se battre.

PUGILLARES. *Voy.* TABLETTES.

PUISARD, est, en général, un trou par où les eaux s'écoulent; il y en a de différentes constructions, relativement à leurs usages. Pour les eaux des combles, on en pratique en forme de puits dans le corps d'un mur, ou dans le noyau d'un escalier à vis, revêtu de plomb, ou d'un tuyau de fonte, comme à l'église des Invalides; ou bien, au milieu d'une cour, on construit un puits à pierres sèches, dont l'ouverture supérieure est couverte d'une pierre trouée, où se rendent les eaux pluviales. Ces deux espèces de puisards répondent ordinairement à un aqueduc souterrain. Le *puisard d'aqueduc* est un trou pratiqué dans un endroit d'un aqueduc, pour vider l'eau du canal lorsqu'il y a des réparations à faire. Les *puisards de sources* sont des puits faits de distance en distance, pour ramasser l'eau des sources, et qui se communiquent par des pierrées qui conduisent l'eau dans un même réservoir.

PUITS; est un trou profond, fouillé d'aplomb dans la terre, jusqu'au-dessus de la surface de l'eau, dont on revêt le pourtour en maçonnerie sur un rouet de charpente qu'on établit au fond : on le fait ordinairement circulaire; lorsqu'il doit être *mitoyen*, on le fait ovale, et on pratique une languette qui le sépare en deux, et qui descend de quelques pieds au-dessous du rez-de-chaussée. On appelle *puits de carrière*, une ouverture ronde pour tirer les pierres; un *puits de mine*, l'ouverture par laquelle on y descend. Le *puits perdu* est celui dont le fond est d'un sable mouvant et bouillant, qui ne retient point l'eau. On peut citer comme un monument curieux d'architecture, le *puits du château de Bicêtre*, près Paris. Il fut commencé en 1733, et achevé en 1735, sur les dessins du sieur *de Boffrand*, habile architecte, et sous la direction de *Vrac du Buisson*. Il a servi de modèle à quelques autres dans l'empire et dans les pays étrangers. Sa profondeur est de cent soixante-onze pieds : il en porte quinze de diamètre dans œuvre, et a neuf pieds d'eau intarissable, parce que tout le fond a été creusé dans le roc, où sont les sources. On a pratiqué dans le mur, à deux toises au-dessus du niveau de l'eau, une retraite d'une toise, avec un appui de fer au niveau du mur, dans toute sa circonférence, pour la facilité des réparations. Huit chevaux, alternativement remplacés, font mouvoir une charpente tournante adaptée à un gros arbre, servant de pivot. A deux cables qui y sont attachés, et qui filent en sens contraire, sont suspendus deux sceaux, contenant chacun un muid d'eau. Ils sont armés de fer dans leur hauteur et leur contour, et pèsent environ douze cents livres. De ces deux sceaux, l'un monte et l'autre descend; ils tirent environ cinq cents muids d'eau par jour. Cette eau, versée dans une espèce de cuve, va se rendre dans le réservoir. Ce réservoir est un bâtiment construit derrière celui du puits, de soixante pieds en carré sur huit pieds huit pouces de profondeur, et contient mille muids d'eau. Il est couvert par plusieurs voûtes faites avec beaucoup d'art. Autour des murs règne un trottoir ou banquette, d'une toise, avec un léger appui de fer. On le met à sec tous les trois ans, pour le curer exactement.

PUITS DE JOSEPH. Dans le château du Caire, nommé vulgairement le *palais de Joseph*, il a été

creusé un puits qui porte aussi le nom de *Joseph*, non pas comme l'ont cru certains voyageurs et même des naturels du pays, parce que ce sont des monumens du patriarche Joseph, mais parce que le monarque, sous le règne duquel ils furent élevés, étoit fils d'un prince de ce nom. Le puits, taillé dans le roc, a deux cent quatre-vingts pieds de profondeur sur quarante-deux de circonférence. Deux coupes qui ne sont pas perpendiculaires l'une à l'autre, le composent. On y descend par un escalier circulaire de 500 marches, dont la pente est extrêmement douce. La cloison qui le sépare du puits est formée d'une portion de rocher, à laquelle on n'a laissé que six pouces d'épaisseur. De petites fenêtres qui y sont pratiquées de distance en distance, éclairent cette rampe. Arrivé au bas de la première coupe, on trouve une esplanade avec un bassin. C'est-là que des bœufs tournent la roue qui fait monter l'eau du premier puits; d'autres bœufs placés en haut l'y élèvent de ce réservoir par le même méchanisme.

Pulpitum, *Voy*. Proscenium.

Pulvinar, *V*. Paix (déesse de la).

Pulvinare. *V*. Cirque.

Pur, Pureté, se dit, dans les arts relatifs au dessin, de la correction, de l'élégance, de la beauté des formes et de l'exactitude des proportions. Presque toutes les figures antiques sont des ouvrages purs.

Pur et *pureté*, se disent encore des couleurs qui conservent leur lustre et leur éclat, et qui ne sont point souillées par d'autres.

Pureté. Des iconologistes modernes l'ont symbolisée par une jeune fille vêtue de blanc, tenant à la main une tige de lys blanc, ou un cygne dans ses bras, l'un et l'autre étant l'image de la candeur et de la pureté.

Purpurissum; sorte de couleur faite de l'écume de la pourpre; espèce de vermillon, de fard.

Pureau; c'est, dans les couvertures, soit de tuiles, soit d'ardoises, la partie des unes ou des autres qui est à découvert, et dont le reste est caché par celles qui sont au-dessus. On donne à l'ardoise quatre ou cinq pouces de pureau, et à la tuile trois ou quatre.

Purgeoir; espèce de bassin rempli de sable et de cailloux, qu'on pratique à la tête des aqueducs, et de distance en distance, pour purifier l'eau des sources.

Putéal; le *putéal* de Libon, *puteal Libonis*, si célèbre dans l'Histoire romaine, étoit un rebord de puits avec un couvercle, que Scribonius Libo avoit fait élever par ordre du sénat, sur un endroit où la foudre étoit tombée dans le champ des Comices, et près des statue de Marsyas et de Janus. Il renfermoit dans son enceinte un autel et une chapelle. Il paroît, au surplus, que c'étoit une espèce de tribunal qui connoissoit des affaires de commerce. Les banquiers se rangeoient autour de ce puits couvert. On voit encore la figure de ce putéal sur quelques médailles, avec l'inscription : puteal libon.

Puozolane. *V*. Pouzzolane.

Pycnostyle; c'est, suivant Vitruve, l'entrecolonnement le plus étroit, qui est de trois modules, entre deux colonnes.

Pygmées. *Voy*. Nains.

Pyramidal. *Voy*. Pyramide et Pyramider.

Pyramide; corps solide, dont la base est triangulaire ou carrée, et qui s'élève en pointe. Les anciens élevoient des pyramides pour servir de monument ou pour quelque événement singulier; telles étoient les fameuses pyramides d'Ægypte. Ces pyramides sont incontestablement les édifices les plus grands et les plus admirables qui aient jamais

été produits par la main des hommes ; mais en même temps on doit les regarder sous plus d'un rapport, comme des productions inutiles d'une industrie forcée, et comme de tristes monumens du despotisme et de la tyrannie. On compte encore aujourd'hui plus de quarante pyramides en Ægypte. Il est singulier que cette espèce de bâtimens ne se trouve que dans une seule contrée du pays, celle qu'on appelle *Fayoume*, et qui occupe à-peu-près le milieu, entre le Caire et Medun, du côté occidental du Nil, et nulle part ailleurs dans toute l'Ægypte, ce qui doit les faire regarder comme d'une époque moins ancienne que les temples de la Thébaïde. La portion de l'Ægypte dans laquelle sont les pyramides, n'a pas plus de vingt lieues; elle est située entre le vingt-neuvième et le trentième degré de latitude septentrionale, et sous le quarante-neuvième degré de longitude. Du reste, ces pyramides ne sont pas construites dans la plaine, mais sur une hauteur, à cent pieds environ au-dessus du niveau du Nil. On ignore absolument ce qui a fait naître la première idée de les construire. Peut-être la distribution et les sites de la contrée où l'on en éleva les premières, ont donné lieu à leur construction. Cette contrée est très-montueuse. Du côté occidental du Nil, le pays s'élève et forme une chaîne de montagnes peu élevées, parmi lesquelles il y a beaucoup de collines semblables aux pyramides, et qui peuvent en avoir donné la première idée. Une opinion encore plus vraisemblable, c'est de trouver l'origine des pyramides dans les tas de pierres que plusieurs peuples anciens élevoient sur les tombes de leurs morts. Dans les temps modernes, le même usage avoit lieu chez beaucoup de peuples non civilisés. C'est ainsi que dans l'Irlande on trouve encore beaucoup de ces *tumuli* construits par les Danois du huitieme au douzième siècle. Les uns sont de terre, les autres de pierres couvertes de terre; ils ont la forme d'un cône, terminé d'une surface plane. Les plus élevés ont cent cinquante pieds de hauteur perpendiculaire. On les appelle *carn*. En Angleterre, de semblables *tumuli* se trouvent surtout dans la plaine de Salisbury, et on les y nomme *barrows*. Nous en avons dans le département de la Somme, et ailleurs. Peu à peu les Ægyptiens ont construit des tas de pierres avec plus de régularité et plus d'art ; ils les ont faits plus grands, jusqu'à ce qu'enfin il en est résulté des pyramides.

Les pyramides, dont les anciens auteurs font mention, n'existent plus toutes de nos jours. Celles qui, suivant Hérodote, étoient dans le lac *Moeris*, ni celles qui, selon Hérodote, Diodore, Pline et d'autres, ont appartenu au labyrinthe, n'existent plus. D'un autre côté toutes les pyramides trouvées par les voyageurs modernes dans l'Ægypte, n'ont pas été indiquées ni décrites par les anciens.

Il paroît que ce n'est qu'une certaine période de l'histoire d'Ægypte qui se distingue par ce penchant des rois pour la construction des pyramides. Il est du moins certain que tous les Pharaons, auxquels on attribue la construction des pyramides, ont régné immédiatement l'un après l'autre, dans un espace de cent cinquante à deux cents ans. Mais on ne peut pas déterminer avec exactitude par quel roi et à quelle époque chaque pyramide a été bâtie, parce que les anciens auteurs s'accordent trop peu sur ce point. Ils se contredisent même tellement, qu'il n'est presque pas possible de concilier leurs différens récits. Il faut prendre pour base celui d'Hérodote, auquel on doit joindre ce que les autres auteurs grecs et latins

ont encore dit à ce sujet, et ce n'est qu'ensuite qu'on peut parler des observations que les voyageurs modernes ont faites.

Les anciens auteurs ont débité beaucoup de choses fabuleuses sur les pyramides, sur les souterrains, les canaux qui les entouroient sous terre, sur leur disposition mystérieuse, et enfin sur toute leur construction. Ce qu'*Hérodote* raconte de la construction de la pyramide de *Chéops*, contient beaucoup de choses singulières. Il dit : « qu'on a construit d'abord une chaussée ou digue en pente, par où on traînoit les pierres sur la colline où la pyramide devoit être bâtie. Cette chaussée avoit de chaque côté un mur construit en pierres lisses et ornées d'hiéroglyphes ; elle avoit cinq stades de long sur quarante coudées (dix orgyies) de large, et trente-deux coudées (huit orgyies) de haut dans sa plus grande hauteur. On passa dix années à construire cette chaussée, et elle coûta presqu'autant de peine que la pyramide même ». Cependant il paroît que cette chaussée devoit être absolument inutile pour la construction d'une pyramide, parce qu'on pouvoit aussi bien traîner les pierres sur la pente de la colline où la pyramide devoit être placée. Mais quand même on auroit été obligé de faire une pareille chaussée, et si on l'avoit construit au lieu d'un échafaudage en bois, que le défaut de bois ne permettoit point aux Ægyptiens de construire, on ne conçoit point pourquoi on n'auroit pas plutôt élevé une chaussée en terre, qui n'auroit demandé ni autant de temps ni autant de travail. Peut-être que cette chaussée avoit une destination tout-à-fait différente, et que les prêtres n'assuroient à Hérodote et aux autres étrangers qu'on s'en étoit servi pour la construction des pyramides, que pour en augmenter encore le merveilleux. Après que la chaussée fut achevée (continue Hérodote), on rendit égale la colline où la pyramide devoit être construite ; on bâtit les souterrains et les canaux, et on y employa encore dix années. Mais ni Hérodote ni aucun des voyageurs modernes n'ont vu ces souterrains, et ce que les prêtres ægyptiens en ont raconté ne paroît être qu'une fable. Ce ne fut qu'après tous ces préparatifs qu'on commença à construire la pyramide il fallut pour cela vingt ans.

Selon Hérodote, les pierres qui ont servi à la construction des pyramides, ont été tirées des carrières des montagnes orientales, aux frontières de l'Arabie. Cela est absolument contraire aux observations des voyageurs modernes, qui ont trouvé que les pyramides sont faites de la même pierre calcaire qu'on retire de la place où elles sont construites. Les récits des autres auteurs anciens, qui ont emprunté d'Hérodote la plus grande partie de ce qu'ils ont dit, ne sont pas moins exagérés. Beaucoup d'auteurs modernes ont encore enchéri sur les récits fabuleux des anciens, et ont regardé la construction des pyramides comme une entreprise si grande et si difficile, qu'ils ne sauroient concevoir comment ces anciens peuples, qui n'avoient pas encore de connoissances profondes dans la mécanique, ont pu construire de pareils édifices, et soulever des pierres d'une grosseur aussi énorme que celles qu'on y a employées.

Quant à la destination qu'avoient les pyramides, les opinions sont très-partagées à cet égard. Tantôt on les a prises pour des tombeaux ; cette opinion est celle de presque tous les auteurs anciens, tels qu'Hérodote, Diodore, Strabon, etc. ; tantôt pour des observatoires astronomiques, et cette opinion se trouve dans le Commentaire de Proclus sur le

Timæus de Platon ; tantôt pour des gnomons, tantôt pour des magasins de blé, tantôt pour des lieux où les prêtres ægyptiens étudioient ; tantôt pour des trésoreries, et enfin pour des endroits où se célébroient des cérémonies mystérieuses. D'autres ont supposé à ces édifices un but symbolique et mystique, et ils y ont trouvé l'image de la grande unité éternelle, de l'univers, ou une représentation symbolique de l'immortalité, ou un symbole du séjour des ombres et de l'état de l'homme après la mort. Enfin, dans les dernières années M. Witte, professeur à Rostock, qui est tout étonné que jusqu'à présent on ait cru que les pyramides fussent un ouvrage de l'art humain, s'est efforcé de prouver, dans un Mémoire inséré dans le *Magasin Encyclopédique*, année IV, t. III, p. 338, qu'ils sont un ouvrage de la nature, et qu'ils doivent leur origine aux volcans. Cette idée singulière a été réfutée victorieusement, quoiqu'en peu de mots, par Niebuhr, dans une dissertation insérée dans le nouveau Museum allemand de 1790, n° 12. A cause de leur antiquité, de leur forme et de leur distribution intérieure, les pyramides sont des édifices remarquables, qui ont dû coûter beaucoup de peine et de travail. Cependant il ne falloit pas plus de connoissances pour la construction d'une pyramide, que pour celle d'un bon mur; les temples spacieux que les Ægyptiens avoient déjà construits étoient des ouvrages plus difficiles, et l'érection des obélisques et des grandes colonnes, l'élévation des pierres énormes dont on couvroit les édifices, ou de celles qu'on posoit sur une rangée de colonnes, demandoient plus de connoissances dans les arts, que la construction d'une pyramide, qui ne devoit pas présenter de très-grandes difficultes. La manière de bâtir les pyramides a sans doute été fort simple. D'abord il falloit égaliser le terrein, remplir les cavités en ôtant les collines, jusqu'à ce qu'on pût enfin poser une rangée de pierres horizontales. On trouvoit ces pierres dans le voisinage, car toute la contrée consiste en pierres calcaires. Peut-être qu'on employa quelquefois un rocher pour noyau d'une pyramide, comme le grand sphinx est taillé dans le roc ; mais il n'est pas vraisemblable qu'on ait fait par ce moyen des pyramides entières, comme le pense *Bruce*. Dès qu'on avoit égalisé le terrein sur lequel on vouloit bâtir une pyramide, on construisoit d'abord les différentes chambres et galeries pour y pénétrer, ensuite on remplissoit la place qui les entouroit, de pierres liées ensemble quelquefois par un mortier, comme on le voit par une des pyramides qui sont près de Sacarra ; après cela on y ajoutoit le revêtement de la pyramide. Quant aux grandes pierres de taille qui ne sont pas toutes d'une grandeur égale, on les plaçoit les unes au-dessus des autres, par degré, ce qui se pratiquoit sans doute ainsi pour que la construction pût se faire plus aisément, et qu'on pût élever les pierres de degré en degré, soit par le moyen d'un levier, soit par celui de coins. Enfin, on revêtit les côtés extérieurs de la pyramide, pour leur donner une surface unie, et ce revêtement se faisoit de haut en bas. Au moyen des degrés on montoit facilement jusqu'au sommet des pyramides, et on commençoit à remplir d'abord les angles qu'on avoit laissés pour les degrés, et on y appliquoit ensuite le revêtement extérieur. De là on passoit insensiblement jusqu'au pied de la pyramide, ce qui devient fort vraisemblable par les degrés qu'on voit encore sur quelques pyramides, où sans doute, par la longueur du temps, le revêtement extérieur est tombé. Mais il est aussi possible

qu'on ait égalisé les côtés de la pyramide en taillant et ôtant du haut en bas les angles saillans qui formoient les degrés. Le dernier travail dans la construction des pyramides, étoit, selon *Niebuhr* dans le mémoire qu'on vient de citer, de faire autour de la pyramide un chemin uni. On voit ce chemin, que *Pococke* appelle un fossé, de la manière la plus distincte à la seconde pyramide près de Ghizé. Dans l'intérieur des pyramides se trouvent différentes chambres et galeries. Dans la plus grande pyramide près de Ghizé, qui a été visitée sur-tout par les voyageurs, on a découvert jusqu'à présent cinq galeries, qui conduisent dans la même direction vers le sud, tantôt en montant, tantôt en descendant, et trois chambres différentes, dont la plus grande est dans le milieu de la pyramide; mais il se peut qu'il y ait encore d'autres chambres et d'autres galeries qu'on n'a pas encore trouvées. *Maillet*, *Pococke*, *Norden*, *Bruce*, *Denon* et d'autres voyageurs ont donné des détails assez etendus sur la disposition intérieure des pyramides. Maillet a décrit bien au long l'intérieur des pyramides, mais il est tombé dans le merveilleux. La description de Norden, jointe aux gravures de Pococke, passe pour être la meilleure pour s'en faire une idée claire. Vraisemblablement les autres grandes pyramides ont à-peu-près une pareille distribution. Dans une pyramide près de Saccarra, on trouve deux chambres l'une à côté de l'autre.

Comme on ne doit rien chercher d'extraordinaire dans la construction des pyramides, de même on ne doit pas penser qu'elles aient été destinées à un but mystérieux. C'étoient sans doute des tombeaux ou des monumens à la mémoire des rois ou des personnes les plus considérées du royaume. Cette opinion est, du reste, celle de la plupart des anciens auteurs grecs, et elle acquiert encore plus de vraisemblance par le sarcophage qu'on a trouvé dans la grande chambre de la pyramide près de Ghizé, qu'on a ouverte, et par la coutume de tous les peuples anciens, de placer sur les tombeaux des tas de pierres. Du reste, la circonstance qu'on n'a point trouvé de cadavre dans le sarcophage, ne prouve pas que ce n'étoient point des monumens funèbres; peut-être on n'a apperçu les difficultés qu'après, et on cessa d'y déposer en effet les corps. Les prêtres ægyptiens en auroient sûrement parlé à *Hérodote*, si on avoit eu un but symbolique dans la construction des pyramides, et ils lui auroient raconté des choses aussi mystérieuses et merveilleuses, que celles relatives à leur construction.

M. Gatterer partage en 5 groupes toutes les pyramides dont parlent les auteurs anciens, et qu'on trouve encore aujourd'hui en Ægypte; celui près de *Ghizé*, celui près de *Manjelmusa*, celui près de *Sacarra*, celui de *Dagshar* et celui près de *Fejum*. Les pyramides près de Dsjise sont les plus remarquables; elles sont situées sur une grande plaine élevée, destinée aux sepultures des habitans de la ville de Memphis, qui sans contredit étoit située dans cette contrée. Deux très-grandes pyramides, les plus grandes de toutes, s'élèvent bien au-dessus des autres, qui sont plus petites, mais dont la plupart sont détruites. Plus loin, vers l'Orient, est le grand sphinx, qui a été taillé en place dans un roc immense qui s'y trouve, mais qui aujourd'hui est presqu'entièrement enseveli sous le sable et la terre.

Les écrivains grecs ont donné au mot *pyramis*, pyramide, une étymologie tirée de leur propre langue. Les uns se sont persuadés qu'il venoit de *pyr*, qui signifie feu, et que

les pyramides avoient été nommées ainsi à cause de leur forme conique, semblable à celle de la flamme qui s'élève d'un bûcher, et qui allant toujours en diminuant, depuis sa base jusqu'à son sommet, se termine en pointe. Cette étymologie, que Pline semble avoir appliquée aux obélisques, a été adoptée par plusieurs écrivains, nommément par AMMIEN MARCELLIN, dans le 15e chapitre de son vingt-deuxième livre. JABLONSKI a recueilli leurs autorités dans les prolégomènes de son *Pantheon ægyptiacum*. L'auteur de l'*Etymologicum magnum*, a dérivé ce mot de *pyròs*, froment, et selon lui, les pyramides ont été ainsi nommées, parce qu'elles étoient les greniers royaux que Joseph avoit fait construire. Cette étymologie, toute ridicule qu'elle est, paroît avoir eu la préférence sur la précédente. Elle est rapportée par Etienne de Byzance, et l'opinion sur laquelle elle est fondée a été adoptée par un grand nombre de voyageurs. Plusieurs autres écrivains l'ont aussi adoptée, et elle étoit commune dans l'Orient au neuvième siècle. Vossius a aussi adopté cette dernière étymologie, en se fondant sur une raison de prosodie, savoir que dans *pyròs* et dans *pyramis*, la première syllabe est de la même mesure, ce qui n'a pas lieu dans *pyr*, le feu.

Dans un Mémoire inséré dans le 6e volume de la 6e année du *Magasin Encyclop.*, pag. 446 et suiv. M. SILVESTRE DE SACY a fait voir que le mot pyramis appartenoit primitivement à la langue des Ægyptiens, et qu'il est assez naturel de penser que, pour nommer une sorte d'édifices particuliers à l'Ægypte, les Grecs auront adopté le nom que leur donnoient les Ægyptiens. Les Arabes nomment les pyramides *haram*, et au pluriel, *ahram*; ce mot s'écrit dans leur langue par les trois consonnes *hrm*, qui forment en arabe une racine, qui signifie le dernier période de la vieillesse, l'âge de la décrépitude. Les Arabes ont fait comme les Grecs, ils ont voulu trouver l'étymologie du mot *pyramide* dans leur langue, et ils l'ont dérivé de la racine que nous venons d'indiquer.

Plusieurs savans ont tenté d'expliquer le mot pyramis par le secours de la langue copte, qui contient indubitablement les restes de l'ancienne langue des Ægyptiens. M. Silvestre de Sacy, dans le Mémoire cité plus haut, a rendu compte de ces différentes étymologies; mais il a fait observer que toutes ont le défaut essentiel de ne rendre raison que du nom que les Grecs donnent aux pyramides, et de n'offrir aucune lumière sur l'origine de celui que leur donnent les Arabes. Pour résoudre le problême d'une maniere satisfaisante, il faut trouver un mot ægyptien qui, en passant avec une légère altération dans les langues grecque et arabe, ait pu donner naissance aux deux mots dont on cherche l'origine. C'est ce que l'on trouve dans l'étymologie donnée par M. de Sacy.

« De la comparaison du mot grec avec le mot arabe, dit-il, il résulte, 1°. que la finale *is* du mot *pyramis* n'est qu'une terminaison grecque dont on ne doit tenir aucun compte; 2°. que la syllabe *py*, ou du moins la lettre *p*, est étrangère à la racine; c'est un article ægyptien auquel les Arabes substituent leur article *al* quand il en est besoin; il suit enfin de cette comparaison, 3°. qu'avant la syllabe *ram*, il y avoit une aspiration articulée avec une voyelle très-brève, et que les Grecs ont retranché cette aspiration, parce qu'ils n'avoient pas le moyen de l'exprimer, tandis que les Arabes, au contraire, l'ont conservée. De là on doit conclure que le mot primitif devoit être composé (abstraction faite des voyelles

dont on sait qu'en fait d'étymologie on ne doit jamais tenir beaucoup de compte) des trois consonnes H R M, qui donnent une racine bien connue et très-riche en significations et en dérivés dans les langues orientales. Elle signifie incontestablement, dans son sens primitif, *séparer du commerce et de l'usage des hommes ;* de là, en hébreu, en syriaque, etc., le verbe signifie *consacrer à Dieu, dévouer, anathématiser ;* de là *herem,* chose consacrée à la divinité ; de là, en arabe, *haram,* chose illicite, prohibée, lieu saint; *harim,* les femmes ; *harem,* le lieu de la maison où elles habitent séparées des hommes, etc. etc. Si, devant le mot *haram* ou *hram,* nous mettons l'article ægyptien, nous aurons *pi'hram ;* de-là les Grecs ont pu faire aisément *pyramis*, et en retranchant l'article ægyptien et la terminaison grecque, nous aurons le *haram* des Arabes. Ce mot signifiera le *lieu saint, l'édifice consacré d'une manière particulière, soit à quelque divinité, soit à un usage religieux* ».

Les auteurs anciens, tels qu'HÉRODOTE, STRABON, DIODORE DE SICILE, POMPONIUS MELA, PLINE *le naturaliste,* AMMIEN MARCELLIN, etc., qui ont parlé de l'Ægypte en général, ont aussi donné plus ou moins de détails sur les pyramides ; on en trouve encore dans les différens voyages en Ægypte, tels que ceux de POCOCKE, de NORDEN, de SAVARY, de M. VOLNEY, etc., dans la *Description de l'Ægypte,* par MAILLET, etc. Plusieurs auteurs ont aussi composé des ouvrages particuliers sur les pyramides; tels sont : *Petri* BELLONII, Cenomani, *de Admirabili operum antiquorum et rerum suspiciendarum præstantia, libri tres ;* Paris, 1555, in-4°. Cette édition est très-rare. Gronovius a réimprimé cet ouvrage dans son *Thesaurus antiquitatum græcarum*, tom. VIII, pag. 1629-1640. Belon a lui-même parcouru l'Orient, examiné et mesuré avec soin les pyramides qui existent encore, et il les a comparées avec les descriptions des anciens; il en traite dans les chapitres 3, 4, 5, 6 et 7 du premier livre. — *John* GREAVE'S, *Pyramidographia ; or a description of the pyramids in Ægypt ;* Lond. 1646, in-8°., et dans le premier volume de ses *Miscellaneous Works*, ou Œuvres mêlées, publiées par *Thom.* BIRCH, à Londres, 1737, 2 vol. in-8°. Cette réimpression contient beaucoup d'additions et de corrections laissées par l'auteur, et des observations d'un anonyme sur la pyramidographie. Elle se trouve aussi dans le deuxième volume de la *Collection of voyages and Travels ;* Lond. 1744, in-4°. — Dans le premier volume de la *Relation de divers voyages curieux*, par THEVENOT, on en trouve une traduction française. — *Fréd.-Louis* NORDEN a inséré dans le premier volume de son *Voyage d'Ægypte*, des *Remarques sur la pyramidographie de M. John Greave, ci-devant professeur à Oxford.* — *L'Ægypte de Murtadi, fils de Graphiphe, où il est traité des pyramides, du débordement du Nil et des autres merveilles de cette province, selon les opinions arabes, traduite de l'arabique par M. Pierre* VATTIER ; Paris, 1666, in-12. *Jean* DAVIES en a donné une traduction anglaise à Londres, 1666, in-8°. Ces deux ouvrages sont fort rares. — *Olaï* CELSII, *Historiola pyramidum Ægypti ;* Upsal, 1725, in-8°. — *Joh. Dav.* GSCHWEND, *Programma de pyramidibus Ægyptiacis ;* Eisenberg, 1743, in-fol. — *George-Phil.* KRAUS, *Theoria pyramidum*, ouvrage dans lequel on explique la véritable destination des pyramides, etc. (en allemand); Francf. et Leips. 1757,

in-8°. — *Alb. Lud. Frid.* Meisteri, *Commentatio architectonica de pyramidum Ægyptiacarum fabrica et fine;* dans le cinquième volume des *Nov. Comment. Soc. Reg. Gotting.*, pour l'année 1774. — *J.-Phil.* Ostertag en a donné une traduction allemande avec des additions; Francf. 1781, in-8°. — Paucton, *Dissertation sur les pyramides d'Ægypte*, dans sa *Théorie des loix de la nature, ou la Science des causes et des effets;* Paris, 1781, in-8°. — *Description des pyramides de Ghize, de la ville du Kaire et de ses environs*, par le général Grobert; Paris, an IX, in-4°. — On pourra encore consulter les planches 20 et 26 du *Voyage d'Ægypte*, de M. Denon, et ce qu'il dit à ce sujet dans l'ouvrage même, et dans l'explication des planches. — M. Stieglitz, dans son ouvrage intitulé: *Histoire de l'architecture chez les anciens* (en allemand); Léipsick, 1792, in-8°. — Gatterer, *l'Histoire générale dans tout son ensemble* (en allemand), Goettingen, 1785, in-8°. — *Ægyptische Merkwürdigkeiten*, etc. c'est-à-dire, *Choses mémorables de l'Ægypte, ouvrage dans lequel on présente un extrait raisonné d'Hérodote, de Diodore, de Strabon; et des récits des voyageurs modernes, tels que*, Shaw, Pococke, Norden, Niebuhr, Savary, etc. (en allemand), Leipz., 1786, in-8°. — M. Langlès a inséré dans le troisième volume de son édition du *Voyage de* Norden, une dissertation étendue qui contient les récits des auteurs arabes *sur les pyramides.* — White, *Ægyptiaca, or observations on certain antiquities of Egypt;* Oxford, 1801, gr. in-4°.; la seconde partie de cet ouvrage contient une traduction anglaise de l'*Essai sur les Antiquités d'Ægypte*, composé en arabe par Abdollatif.

Pyramider; on dit, cette composition, ce groupe pyramide bien. *Pyramider* ou *faire pyramider* les groupes, c'est les disposer de façon que les objets forment réellement des pyramides, c'est-à-dire, qu'ils aient plus de base que de pointe. Toute autre forme, tant la droite que la circulaire, feroit un effet monstrueux dans un tableau. Cette règle de faire pyramider les compositions pittoresques, est regardée comme un des grands principes de l'art.

Les règles classiques de la peinture assujétissent à la figure pyramidale les tableaux d'histoire, soit dans leur ensemble, soit dans chaque groupe en particulier. On n'a point asservi à cette forme les compositions des peintres de bambochades et de sujets pris dans la vie commune. On a également dispensé de ce principe les peintres de vues et de paysages, parce que dans ce genre, il est rigoureusement démontré que la vérité s'accorde rarement avec la règle des pyramides.

Les architectes appellent *pyramide d'amortissement*, celle qui termine quelqu'ouvrage d'architecture, comme on en voit au portail des Petits-Pères de la place des Victoires; telle est encore celle qui termine la lanterne du dôme des Invalides.

Pyropœcilus lapis. *Voy.* Granite.

Pyropus; nom par lequel les Grecs désignoient ce que nous appelons Rubis, Escarboucle. *V.* ces mots.

Pyrrhique; nom d'une espèce de danse militaire. *Voy.* Danse.

Pythagoriciens. Nom d'une des deux sectes dans lesquelles se divisoient les Théoriciens dans la musique grecque; elle portoit le nom de Pythagore, son chef, comme l'autre secte portoit le nom d'Aristoxène. Les Pythagoriciens fixoient tous les intervalles tant consonnans que dissonans par le calcul des rapports. Les Aristoxéniens, au contraire, disoient s'en

tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond, leur dispute n'étoit qu'une dispute de mots ; et sous des dénominations plus simples, les moitiés ou les quarts de ton des Aristoxéniens, ou ne signifioient rien, ou n'exigeoient pas des calculs moins composés que ceux des limma, des comma, des apotomes fixés par les Pythagoriciens.

Pyxis. Les Grecs et les Latins appeloient ainsi la cassette ou le coffret a mettre les parures et les bijoux. Il est probable qu'on lui donna ce nom de ce qu'on employoit d'abord le buis pour sa fabrication. Ce nom, cependant, se conserva, quoiqu'on fît par la suite ces cassettes de bois précieux, souvent embellies d'ornemens d'or, d'argent, d'ivoire, etc.; quelquefois même elles étoient entièrement d'un métal riche, ciselé et décoré de reliefs. Ces boîtes ont ordinairement la forme d'un carré long; on en voit souvent sur les vases grecs. Il y en a une dans une peinture qui sert de vignette à la planche 7 du tome II des *Antichita d'Ercolano* ; auprès est la colombe de Vénus, qui, avec son bec, tire les bandelettes ou rubans hors de la cassette à demi-ouverte. La belle Vénus sortant des eaux, ouvrage de Ménophante, qui orne le palais Chigi, a une cassette semblable à ses pieds. Une des plus importantes découvertes d'antiquités a été celle de la toilette de Projecta, dame romaine du 4e siècle. L'une des principales pièces étoit une *pyxis* en argent doré, couverte de bas-reliefs, et avec une inscription. Ce monument appartient aujourd'hui à M. le baron de Schellersheim, gentilhomme prussien. Au rapport de Suétone, Néron avoit donné au temple de Vénus Genitrix une *pyxis* enrichie de perles précieuses. Elle contenoit sa barbe, qu'il venoit de faire raser pour la première fois.

Q.

Quadratoriste ; les Italiens nomment ainsi les peintres qui ne travaillent que dans l'architecture et les ornemens à fresque.

Quadrature, c'est, suivant les Italiens, l'art de peindre à fresque, l'architecture et les ornemens.

Quadre. *Voy.* Cadre.

Quadrifores. *Voy.* Fores.

Quadrigarii ; nom donné, en général, aux cochers du cirque. D'après une figurine en bronze publiée par Ficoroni, un beau bas-relief de la collection de Giustiniani, n° 94, et la statue gravée au tom. III, pl. 31 du *Museo Pio-Clementino*, on voit que les quadrigarii avoient les pieds chaussés, quoique Bianconi ait émis une opinion contraire. La partie la plus remarquable de leur costume est une ligature qui couvre leur tunique ; elle paroît composée de plusieurs bandelettes ou courroies entrelacées, qui leur ceignent la poitrine et le ventre. La statue publiée par M. Visconti a cela de singulier, qu'elle porte du côté gauche un instrument tranchant, courbé en forme de serpette. Contre le sentiment de Winckelmann, M. Visconti pense avec raison qu'il devoit servir au cocher du cirque à couper les rênes en cas de chute, afin de ne pas s'y trouver embarrassé. Il est inutile de dire que d'ordinaire ces sortes de personnages tiennent ou une couronne ou un rameau de palmier.

Quadrigati. *Voy.* t. II, p. 628.

Quadriges. *Voy.* Chars.

Quadrupèdes. Les naturalistes

désignent aujourd'hui les quadrupèdes vivipares, par le mot MAMMIFÈRES. Voyez leurs noms particuliers, tels que LION, PANTHÈRE, ÉLÉPHANT, SINGES, etc. etc., où on a traité de ce qu'il est important de connoître sur ceux qui ont été particulièrement représentés dans l'antiquité, et sur lesquels les poètes et les artistes se sont exercés sous les rapports des allégories et des beaux-arts.

QUADRUPLE-CROCHE; note de musique valant le quart d'une croche, ou la moitié d'une double-croche. Il faut soixante-quatre quadruples-croches pour une mesure à quatre temps; mais on remplit rarement une mesure et même un temps de cette espèce de notes.

QUANTITÉ; ce mot, en musique de même qu'en prosodie, ne signifie pas le nombre des notes ou des syllabes, mais la durée relative qu'elles doivent avoir.

QUARANTE COLONNES. *Voyez* TSCHILMINAR et PERSEPOLIS.

QUARDERONNER; c'est abattre les arêtes d'une pièce de bois de charpente, d'une poutre, d'un poteau, d'une solive ou d'un battant de porte de menuiserie, et y pousser un quart de rond entre deux filets.

QUARRÉ, *Quadratus*; les anciens Romains employoient souvent cette expression comme synonyme de régulier et de symmétrique. On appeloit *écriture quarrée*, ces beaux caractères majuscules dont le dessin forme un quarré à angles et côtés égaux. Celsus appelle *corpus quadratum*, un corps régulier qui n'est ni trop long, ni trop court, ni trop gras, ni trop maigre. *Homo quadratus* ne signifie pas un homme massif et lourd, comme quelques-uns ont cru, mais un homme prudent, qui en toutes choses sait garder la véritable mesure.

QUARRÉE ou BRÈVE; sorte de note qui tire son nom de sa figure. Dans nos anciennes musiques elle avoit différentes valeurs; maintenant la quarrée vaut toujours deux rondes, mais on l'emploie assez rarement.

QUART DE SOUPIR; c'est la valeur de silence, qui marque, comme le porte son nom, la quatrième partie d'un soupir, c'est-à-dire, l'équivalent d'une demi-croche.

QUART DE TON; intervalle introduit dans le genre enharmonique, par Aristoxène. Nous n'avons ni dans l'oreille, ni dans les calculs harmoniques, aucun principe qui nous puisse fournir l'intervalle exact d'un quart de ton; et quand on considère quelles opérations géométriques sont nécessaires pour le déterminer sur le monochorde, on est bien tenté de soupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné, et qu'on n'entonnera peut-être jamais le quart de ton juste, ni par la voix, ni sur aucun instrument. Les musiciens appellent aussi quart de ton l'intervalle qui, de deux notes à un ton l'une de l'autre, se trouve entre le bémol de la supérieure et le dièse de l'inférieure.

QUARTE; la troisième des consonnances dans l'ordre de leur génération. La *quarte* est une consonnance parfaite; son rapport est de trois à quatre; elle est composée de trois degrés diatoniques, formés par quatre sons, d'où lui vient le nom de *quarte*. Son intervalle est de deux tons et demi; savoir, un ton majeur, un ton mineur, et un semi-ton majeur. La quarte peut s'altérer de deux manières; savoir, en diminuant son intervalle d'un semi-ton, et alors elle s'appelle *quarte diminuée* ou *fausse quarte*; ou en augmentant d'un semi-ton ce même intervalle, et alors elle s'appelle *quarte superflue* ou *triton*, parce que l'intervalle est de trois tons pleins: il n'est que de deux tons, c'est-à-dire, d'un ton et de deux semi-tons dans la *quarte diminuée*; mais ce dernier inter-

valle est banni de l'harmonie, et pratiqué seulement dans le chant.

Il y a un accord qui porte le nom de *quarte* ou *quarte et quinte*. Quelques-uns l'appellent accord de onzième ; c'est celui où, sous un accord de septième, on suppose à la basse un cinquième son, une quinte au-dessous du fondamental ; car alors ce fondamental fait quinte, et sa septième fait onzième avec le son supposé. Un autre accord s'appelle *quarte superflue* ou *triton ;* c'est un accord sensible, dont la dissonance est portée à la basse, car alors la note sensible fait triton sur cette dissonance.

Deux quartes justes de suite sont permises en composition, même par mouvement semblable, pourvu qu'on y ajoute la sixte; mais ce sont des passages dont on ne doit pas abuser, et que la basse fondamentale n'autorise pas extrêmement.

QUARTER ; c'étoit, chez nos anciens musiciens, une manière de procéder dans le déchant ou contrepoint, plutôt par quartes que par quintes : c'étoit ce qu'ils désignoient aussi par le mot latin barbare *diatesseronare.*

QUARTETTI ; les Italiens appellent ainsi ce qu'en Français on appelle QUATUOR (*Voyez* ce mot), lorsque ce sont quatre voix et non quatre instrumens qui exécutent.

QUARTIER ; est un certain canton, une certaine étendue de terrein faisant partie d'une ville, et qui est bornée par des rues désignées ou par les rivières qui y passent. On appelle *quartier tournant*, dans un escalier, toutes les marches qui sont assemblées dans un noyau par leur collet, soit que le noyau soit plein, soit qu'il soit évidé. — Le *quartier de vis suspendue*, est un certain nombre de marches portées par une vis suspendue entre les paliers de deux appartemens qui ne le sont pas de plain-pied. Les carriers appellent *quartiers de voie*, les blocs de pierre dont il faut un ou deux pour faire une voie ou la charge d'une voiture attelée de quatre chevaux.

QUARTZ ; matière pierreuse, siliceuse, plus ou moins transparente, l'une des plus abondantes qu'il y ait dans la nature, et dont les variétés sont fréquemment employées dans les arts. Le *quartz hyalin* a une apparence vitreuse, une cassure brillante et ondulée ; le *quartz hyalin limpide*, est celui dont la transparence est d'une belle eau. Souvent il est crystallisé, et on lui donne alors le nom de CRYSTAL DE ROCHE. (*V.* ce mot.) Sa couleur et sa transparence varient selon les substances qui y sont interposées, et il reçoit différens noms. Le *violet* se nomme *améthyste ;* c'est la *fausse améthyste* ou améthyste occidentale. (*Voyez* AMÉTHYSTE.) Le *bleu* se nomme *saphir d'eau*, *faux saphir*, ou *saphir occidental* (*V.* SAPHIR) ; le *rose* est le *rubis de Bohême*, *rubis de Silésie*, le *faux rubis*, *rubis occidental* (*V.* RUBIS) : le *jaune* est la *topaze occidentale*, la *topaze de Bohême*, la *topaze enfumée* (*V.* TOPAZE) ; le *vert-obscur* est la *prase* (*V.* PRASE) ; le *rouge* plus ou moins foncé, l'*hyacinthe de Compostelle*, l'*hyacinthe occidentale. Voy.* HYACINTHE.

Le quartz, qui n'a qu'une demi-transparence, se nomme QUARTZ *agathe ;* ses variétés servent à la bijouterie et sur-tout à la gravure, sous le nom de *pierres dures*. Voy. GLYPTIQUE, GEMMES, AGATHE, CHALCÉDOINE, CACHOLONG, CORNALINE, SARDOINE, CHRYSOPRASE, ŒIL DE CHAT, ONYX, SARDONYX, HÉLIOTROPE.

Le QUARTZ *résinite* est celui qui est luisant et ressemble à de la résine nouvellement cassée ; il étincelle avec difficulté sous le briquet. Il y en a des variétés, appelées OPALE, HYDROPHANE, GIRASOL. *V.* ces mots.

Le QUARTZ *jaspe* est opaque et a la cassure terne et compacte; sa substance est composée de quartz agathe, empâté d'argile ferrugineuse, qui lui donne différentes couleurs. *V.* JASPE.

QUATORZIÈME ; réplique ou octave de la septième. Cet intervalle s'appelle *quatorzième*, parce qu'il faut former quatorze sons pour passer diatoniquement d'un de ses termes à l'autre.

QUATUOR ; c'est le nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale et instrumentale qui sont à quatre parties, dont l'une est la basse, qui le plus souvent est aussi partie concertante comme les autres. Comme dans ces morceaux il y a trois ou quatre mélodies principales, dont chacune doit avoir du chant sans qu'aucune soit couverte par l'autre, les quatuor sont très-difficiles à composer et demandent un compositeur très-exercé dans le contre-point; les voix doivent être différentes, et ne faire cependant qu'un ensemble. Comme aucune voix ne doit continuellement dominer les autres, il faut qu'elles expriment alternativement les pensées principales. Pendant le temps qu'une voix domine, les autres doivent conserver une mélodie agréable et cohérente. Les imitations sont, dans ce cas, inévitables, parce que la trop grande variété des voix exigeroit nécessairement, ou un chant trop simple, comme celui du plain-chant à quatre voix, ou bien, dans le cas opposé, un ensemble trop confus. Lorsqu'une voix a une pause à soutenir, elle ne doit pas reprendre comme accompagnement, mais comme mélodie faisant partie. Les trio de quelques opéra de Graun peuvent être recommandés comme des modèles en ce genre.

Parmi les compositeurs auxquels on doit des quatuor, nous citerons: TELEMANN, HERTEL, *C. F.* ABEL, *J.* BAUER, BERRETTA, *L.* BOCHERINI, *C.* BREUNIG, *B.* BRUNI; BULLANT, CAMPINI, CAPRON, CAPUZZI, *Ignace* CELONIETTO, CHARTRAIN, *Giov.-Batt.* CIRRI, DEVIENNE, (pour la flûte); *Ernest.* EICHLER, *Phil.* ENSLIN, *Michel* ESSER, *Jos.* VIALA, *Ign.* FRÆNZL, *G.* FRANCISCONI, *Gasp.* FRITZ, FRITZIERI, GASPARD, *F. Leop.* GASMANN, GEBAUER, GEBART, *J.* GEHOT, *Ch. St.* GEORGE, MAINGER, GUILLON, HAYDN, *J. A.* HAMBERGER, *J.* HERSCHELL, HOFMAYER, *R.* HOFSTETTER, *L.* HOFMANN, *F.* HOFMEISTER, *P.* HUBER, JADIN, JANITZEL, JANSON, *F. J.* KAA, *A.* KAMMEL, *M.* KERZELL, KIRMAYR, KOHL, *J. B.* KOLB, KOSPOTH, *L.* KOTZELUCH, *Joh.* KÜHLER, KÜFNER, LACHNITH, LAUDMANN, *J. F. B.* LANG, *J. G.* LANG, LAURIETTI, LEUDORF, *J. L.* LOISEL, *Ant.* LORENZETI, *J.* MARTINI, *M. J.* MATTHIEU, MEUNIER, MICHAELIS, *Jos.* MICHEL, *J. C.* MOELLER, *E. C.* MORHEIM, MORTELLARI, *J. F.* MOSEL, MOZART, VANHAL, GOSSEC, STAMITZ, ASPELMEYER, AVAUX, AVOGLIO, GRAF, RIEDT, PLEYEL, etc. etc.

QUAI ; c'est la berge d'une rivière ou d'un port, revêtue d'un mur de maçonnerie, tant pour en retenir les terres que pour contenir les eaux dans leur lit ou dans leur bassin. Telles sont ceux qui bordent à Paris la rivière de la Seine.

QUEUE ; on distingue, dans les notes, la tête et la queue. La tête est le corps même de la note, la queue est un trait perpendiculaire qui tient à la tête, et qui monte ou qui descend indifféremment à travers la portée. Dans le plain-chant, la plupart des notes n'ont pas de queue; mais dans la musique, il n'y a que la ronde qui n'en ait point. Aujourd'hui, la queue ajoutée aux notes du plaint-chant prolonge leur durée ; elle l'abrège, au

contraire, dans la musique, puisqu'une blanche ne vaut que la moitié d'une ronde.

On appelle *queue*, dans une marche tournante, la partie la plus large du giron, soit dans un escalier à noyau ou à vis, soit dans un escalier à limons rampans et noyaux circulaires. On appelle *queue d'hironde*, une manière de tailler l'extrémité d'une pierre, d'une pièce de bois ou de fer, pour l'assembler avec une autre, en faisant l'assemblage plus large à l'extrémité qu'au collet. *Queue en cul-de-lampe*, se dit des clefs de voûtes prolongées en contre-bas, et qu'on taille de différentes formes, comme on en voit aux voûtes des églises gothiques. Il se dit aussi des pièces de bois qui, dans l'assemblage des ceintres et de la charpente des dômes, sont prolongées en contre-bas, comme on le pratique aujourd'hui aux ceintres retroussés dont on se sert pour la construction des grandes arches des ponts de pierre. — On appelle *queues de paon*, les compartimens qui, partant d'un centre, s'élargissent jusqu'à une circonférence, de quelque forme et grandeur qu'ils soient. — La *queue perdue* est un assemblage de menniserie à queue d'hironde en équerre et à mi-bois, dont les joints sont recouverts. — La *queue percée* est un assemblage de menuiserie à queue d'hironde et en équerre, dont les joints sont apparens.

Quinaire, Quinarius; les Romains appeloient ainsi la moitié d'un *denarius* ou *denier*; le quinaire équivaloit à cinq as, et on le marquoit ou par un V ou par un Q.

Quinaria; dans les aquéducs des Romains, on appeloit ainsi un tuyau ou conduit dont le diamètre étoit de cinq quarts de pouce.

Quinconce, c'est une plantation d'arbres tous disposés de manière qu'ils forment des espaces carrés parfaits et égaux, qui étant vus de tout sens, forment toujours des allées parallèles.

Quinque; nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale qui sont à cinq parties récitantes. Les difficultés qu'offre le quatuor, ont lieu, à plus forte raison relativement au quinque.

Quinte; la seconde des consonnances, dans l'ordre de leur génération. La quinte est une consonnance parfaite; son rapport est de deux à trois; elle est composée de quatre degrés diatoniques, arrivant au cinquième son, d'où lui vient le nom de quinte. Son intervalle est de trois tons et demi; savoir, deux tons majeurs, un ton mineur, et un semi-ton majeur. Il y a deux accords qui portent le nom de quinte; savoir, l'accord de quinte et sixte qu'on appelle aussi grande sixte, ou sixte ajoutée, et l'accord de quinte superflue. Il est défendu, en composition, de faire deux quintes de suite par mouvement semblable entre les mêmes parties; cela choqueroit l'oreille en formant une double modulation. — La *quinte fausse* est une quinte répétée juste dans l'harmonie, mais qui, par la force de la modulation, se trouve affoiblie d'un semiton: telle est ordinairement la quinte de l'accord de septième sur la seconde note du ton en mode majeur. La fausse quinte est une dissonance qu'il faut sauver; mais la quinte fausse peut passer pour consonnance, et être traitée comme telle quand on compose à quatre parties. — *Quinte* est aussi le nom qu'on donne en France à cette partie instrumentale de remplissage qu'en Italie on appelle violon. Le nom de cette partie a passé à l'instrument qui la joue.

Quinter; c'étoit, chez les anciens musiciens, une manière de procéder dans le déchant ou con-

tre-point, plutôt par quintes que par quartes; c'est ce qu'ils appeloient aussi dans leur latin *diapentissare*.

Quinze-cent; on appelle, dans le langage des arts, le *quinze-cent*, le seizième siècle; on dit, c'est un ouvrage de quinze cent, du *cinque cento*, pour dire, c'est un ouvrage du seizième siècle.

R.

Rabot; espèce de pierre de liais dont on fait du pavé. C'est aussi un morceau de bois emmanché au bout d'un long bâton, dont on se sert dans la maçonnerie pour détremper la chaux, et corroyer le mortier. On appelle aussi *rabot* un outil de fer acéré en forme de ciseau, ajusté dans un fût de bois au lieu de manche, dont se servent différens ouvriers pour dresser le bois, le polir, le rendre uni. Il y en a de plusieurs sortes, et de différentes formes, auxquels les ouvriers donnent les noms de *gallère*, *varlope*, *mouchette*, etc.

Raccordement; c'est la réunion de deux corps à un même niveau, à une même surface.

Raccorder; c'est réparer un tableau gâté, de manière que la nouvelle couleur s'accorde avec la vieille. Il ne faut pas un talent médiocre pour raccorder les beaux ouvrages de peinture. Mais, selon Watelet, quelle que soit l'intelligence avec laquelle on raccorde les tons désaccordés, la nature physique des couleurs occasionne un changement qui, dans un tableau qu'on peint, est à-peu-près commun à toutes les teintes qui prennent ensemble plus de ton; ainsi le raccord fait sur un ouvrage ancien a le sort inévitable de devenir plus coloré, tandis que tout le reste du tableau, qui, depuis long-temps, a éprouvé cet effet, garde le ton qu'il a acquis. Il arrive encore que celui qui retravaille sur cette opération, pour en réparer le défaut, altère de nouveau l'ouvrage, soit en ôtant le repeint, soit en faisant place, aux dépens de la couleur originale, à celle qu'il veut employer. *Voy.* Restauration.

Raccourci. Le *raccourci* est formé par un objet qui se présente à l'œil de face et longitudinalement, en sorte qu'il y trace une image plus courte que celle qu'il y porteroit, s'il se présentoit transversalement. Il est constant que les Grecs connurent le raccourci, qu'ils regardoient comme l'une des parties les plus difficiles de la peinture. Pline nous l'apprend en parlant de Parrhasius et de Pausias. Quand ce dernier, suivant la même couleur, vouloit faire voir la longueur d'un bœuf, il ne le peignoit pas vu en flanc, mais en face, en raccourci. On a douté que le raccourci fût dans la nature. A cela on répondra qu'un homme couché, si on ne le regarde pas de côté, mais de manière que ce soit la plante des pieds ou la tête qui se présente la première à l'œil, est vu en raccourci. Dans une tête vue de face, la largeur des oreilles s'apperçoit en raccourci. Dans une figure debout, le pied qui se présente par la pointe au spectateur, est vu en raccourci. Attendu le grand nombre d'intersections qui ont lieu dans les raccourcis, les peintres attentifs évitent, autant qu'il est possible, d'en faire dans la représentation d'objets gracieux; et quand ils y sont forcés, ils ne doivent employer que ceux qui deviennent absolument nécessaires. Mais on en use avec succès dans les sujets d'un

grand caractère et d'une grande expression. Le Corrège passe généralement pour avoir parfaitement connu le raccourci. Mais un moderne a dit de ce peintre qu'il a fait en ce genre des tours de force qui n'ont pas tous réussi, parce qu'ils choquent le bon goût. En effet, pour vouloir mettre de la vérité dans ses raccourcis, il est tombé dans le ridicule que la nature offriroit, si elle se trouvoit dans la position où le peintre l'a représentée. On remarque qu'en général les peintures de plafonds occasionnent peu de sensation sur ceux qui ne sont pas initiés dans la science de l'art, parce que ce genre exige les plus savans raccourcis. Les figures qui plaisent le plus, dans ces sortes d'ouvrages, sont celles qui volent transversalement, parce qu'elles sont plus développées. Le terme de raccourci appartient à la peinture, et n'a pas lieu dans la sculpture, si ce n'est qu'on veuille parler du raccourcissement des muscles quand ils sont en contraction, et de l'effet qui résulte d'un membre replié sur lui-même. On dit un raccourci bien entendu; de beaux raccourcis. *V.* PERSPECTIVE et PLAFOND.

RACHETER; signifie, dans l'architecture, retrouver, regagner, joindre.

RACINAL; pièce de bois d'une écluse de charpente, formant le seuil de la porte, et dans laquelle est encastrée la crapandine qui reçoit le pivot de cette porte. C'est aussi toute pièce de bois assemblée, ou attachée sur la tête des pilots d'une fondation, et sur lesquels on pose ensuite des madriers pour former une plate-forme. — Le *racinal de comble*, est une espèce de corbeau de bois, posé sur une console, au haut d'un mur ou d'un pan de bois, portant en encorbeillement le pied d'une ferme. — Le *racinal d'écurie*, est la pièce de bois debout, scellée en terre, et dans les côtés de laquelle est assemblé le madrier antérieur de la mangeoire. — Le *racinal de grue*, est une pièce de bois, qui, avec plusieurs autres semblables, croisées ensemble, forment l'empattement d'une grue, et dans lesquelles sont assemblés l'arbre et les liens en contre-fiche.

RACINES; on emploie différentes racines dans l'ébénisterie, la racine d'if est aujourd'hui très-recherchée pour les meubles.

RADIÉ, *V.* COURONNE RADIÉE, tom. 1, pag. 372.

RAFFINERIE; manufacture où on raffine le sucre.

RAGOUT; on entend par ce mot un coloris beau, vif, piquant, chaud, gracieux, qui flatte l'œil du spectateur. On dit, qu'il y a du ragoût dans un tableau, dans un dessin, dans la couleur d'un peintre; on peut aussi modeler avec ragoût. Au surplus, le ragoût est une sorte de badinage, qui témoigne beaucoup de facilité dans l'artiste. Il y a toujours une sorte de mollesse qui peut être heureuse dans certains genres, mais qui est fort déplacée dans tous ceux qui supposent de la grandeur et qui ont besoin de fermeté. Le ragoût est bien du nombre des moyens de plaire, mais il ne doit être rangé qu'entre les ressources inférieures de l'art.

RAGOUTANT; ce mot, ainsi que ragoût dont il dérive, s'applique toujours à l'exécution; c'est une qualité de la main. On dit un pinceau, un tableau, un crayon ragoûtant, une pointe ragoûtante.

RAISON; dans un tableau allégorique de la Foi, André Salario a peint la Raison tenant à la main une lampe, dont la foible lumière est effacée par les rayons éclatans du flambeau que porte la Foi qui la précède.

RAMENDER; est dans la dorure,

prendre, avec un pinceau, de petits morceaux de feuilles d'or, et les poser aux endroits où les feuilles sont cassées.

Rampant, se dit en architecture, de tout ce qui n'est pas de niveau, de ce qui a de la pente; c'est ainsi qu'on dit un arc rampant, un limon rampant.

Rampe; est, dans un escalier, une suite de marches ou degrés d'un palier à un autre, soit en ligne droite, soit en ligne courbe. Ce mot se dit aussi de la balustrade d'un escalier à hauteur d'appui, posée sur les limons et noyaux, quelle que soit sa forme, ronde ou carrée, et de quelque matière qu'elle soit faite, de pierre, de bois ou de fer. Une *rampe par ressaut* est celle dont la continuité est interrompue par quelque palier ou repos.

En jardinage, on appelle *rampe de gazon*, de grands tapis de gazon en pente douce, tels que ceux qui accompagnent les côtés d'une cascade, ou qui servent à raccorder deux inégalités de terrein, ou les différens niveaux de pente de deux allées parallèles. Ces rampes doivent être prises de loin; des glacis de gazon ou de petits murs de terrasse les soutiennent ordinairement, et on y met d'espace en espace des arrêts de gazon ou de bois, pour rejeter les eaux des ravins des deux côtés.

Rang; est une suite de plusieurs choses en ligne droite et redoublée, tels sont les rangs d'arbres, les rangées de pavés.

Ranz-des-Vaches; air célèbre parmi les Suisses, et que les jeunes bouviers jouent sur la cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes.

Rape; outil d'acier en forme de lime qui a sur sa superficie, quantité de petites pointes aiguës et saillantes, dont se servent les menuisiers et serruriers pour travailler le bois, les plombiers pour le plomb, et les sculpteurs pour le marbre, la pierre et le bois. Il y en a de différentes formes, pour de différens ouvrages, de plates, de rondes, de triangulaires, droites ou courbes.

Rapport; se dit des ouvrages qui se font de différens morceaux d'une matière, sur un fond d'une autre matière, comme de différens bois colorés et précieux, sur un fond de bois commun; de différens marbres, sur un fond de pierre; d'or et d'argent, sur le cuivre et l'écaille: ce travail s'appelle Marqueterie, Mosaïque, Damasquinure. *Voy.* ces mots.

Rapporteur; plaque de métal ou de corne transparente, en forme de demi-cercle, dont le limbe est divisé en cent quatre-vingts degrés, et les degrés en minutes, suivant sa grandeur, dont on se sert pour rapporter sur le papier les angles qu'on a mesurés sur le terrein, en levant un plan.

Ratelier; est, dans une écurie, une espèce de balustrade, formée de boulons entre deux longues pièces de bois, et posée au-dessus de la mangeoire, derrière laquelle on met le foin et la paille pour les chevaux, et dans les étables pour les bestiaux. C'est aussi une bande de bois, garnie de chevilles de bois ou de crochets de fer, qui sert dans les corps-de-garde pour poser les armes; et dans les ateliers de différens ouvriers, pour poser ou accrocher les outils.

Rational: c'est le nom d'une pièce de broderie d'une étoffe précieuse, que le grand-prêtre des Juifs portoit sur la poitrine, par-dessus l'éphod. On croit qu'on l'appeloit *rational*, ou *rational de jugement*, soit parce qu'il découvroit la volonté de Dieu, soit parce que le grand-prêtre qui le portoit, étoit le chef de la justice, et se revêtoit de cet ornement, quand il prononçoit des jugemens dans des ma-

tières importantes. Quoi qu'il en soit, le rational, selon Ducange, étoit un double carré de quatre couleurs, tissu d'or, enrichi de douze pierres précieuses, sur chacune desquelles étoit gravé le nom d'une des douze tribus d'Israël. Le rational étoit double, c'est-à-dire, composé de deux pièces repliées l'une sur l'autre, ce qui lui donnoit la forme d'un petit coffre plat. Quelques auteurs ont cru que dans la primitive église, les évêques portoient aussi un rational, mais outre qu'on ignore quelle en étoit la forme, il y a apparence que ces écrivains l'ont confondu avec le pallium, ou avec un reliquaire que quelques évêques portoient pendu au cou.

Ravalement; le clavier ou système à ravalement, est celui qui au lieu de se borner à quatre octaves, comme le clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoutant une quinte au-dessous de l'*ut* d'en bas, une quarte au-dessus de l'*ut* d'en haut, et embrassant ainsi cinq octaves entre deux *fa*. Le mot *ravalement* vient des facteurs d'orgue et de clavecin, et il n'y a guère que ces instrumens sur lesquels on puisse embrasser cinq octaves. Pour le sens du mot *ravalement* en architecture, *Voy.* Ravaler.

Ravaler; c'est nettoyer un mur de pierre de taille avec la ripe et autres outils, ou faire de nouveaux enduits et crépis sur un mur de moellon, ou sur un pan de bois; ce qui se fait en commençant par le haut, et continuant toujours en descendant.

Rayon; c'est une ligne droite, tirée d'un centre, à un point quelconque de la circonférence du cercle. Le *rayon de roue*, est toute espèce de bois qui d'un bout est assemblée dans le moyeu d'une roue, et de l'autre dans les jantes qui forment la circonférence. *Voy.* Diamètre.

Ré; syllabe par laquelle on solfie la seconde note de la gamme. Cette note, au naturel, s'exprime par la lettre D. *V.* D et Gamme.

Rebec; instrument de musique à cordes. Le rebec avoit trois cordes accordées de quinte en quinte, comme celles du violon. Cet instrument n'est plus aujourd'hui d'usage; le violon doit être regardé, comme le rebec, étendu et perfectionné. *V.* Violon.

Rebroyer; c'est réduire quelques matières en poudre, en parties plus menues, plus subtiles. Les peintres soigneux font rebroyer les couleurs avant de s'en servir.

Receper; c'est couper le superflu d'un pilot, après qu'il a été battu au refus du mouton, couper ce qui en reste hors de terre.

Réchaffauder; c'est faire de nouveaux échaffauds pour réparer ou ravaler quelqu'endroit oublié, ou pour remplacer quelque pierre cassée.

Réchaud. *V.* Brasier.

Réchauffoir; c'est un petit endroit près d'une salle à manger, où est un potager pour échauffer les mets lorsque la cuisine est éloignée.

Rechausser; c'est rétablir le pied d'un mur, y mettre de nouvelles pierres, mettre de nouvelle terre au pied d'un arbre; c'est remettre des dents à une roue de machine.

Recherche; espèce de prélude ou de fantaisie sur l'orgue ou sur le clavecin, dans lequel le musicien affecte de rechercher et de rassembler les principaux traits d'harmonie et de chant qui viennent d'être exécutés, ou qui vont l'être dans un concert. Cela se fait ordinairement sur-le-champ, sans préparation, et demande par conséquent beaucoup d'habileté. Les Italiens appellent encore recherches ou cadences, ces *arbitrii* ou points d'orgue que le chanteur se donne la liberté de faire sur certaines notes de sa partie, suspendant la mesure,

parcourant les diverses cordes du mode, et même en sortant quelquefois, selon les idées de son génie et les routes de son gosier, tandis que tout l'accompagnement s'arrête jusqu'à ce qu'il lui plaise de finir. *V.* BRODERIES.

RECHERCHE, se dit de la réparation qu'on fait à une couverture d'ardoises ou de tuiles, en n'y mettant que celles qui y manquent. — *Recherche* se dit aussi de la réparation qu'on fait à une chaussée de pavé, en remettant des pavés neufs où ils sont brisés.

RECHERCHER, RECHERCHÉ; ces deux mots sont usités dans le langage de l'art. Le premier a le sens de finir, terminer; ainsi rechercher un trait, c'est le rendre plus fin, plus pur, plus correct. Le second se prend généralement en mauvaise part, et donne l'idée d'un travail fait avec peine, ou qui s'écarte de la nature. Ainsi on dit des attitudes, une couleur, des tons recherchés. Cependant il est aussi employé dans le même sens que le premier, dont il dérive.

RÉCIT; nom générique de tout ce qui se chante à voix seule. On dit un récit de basse, un récit de haute-contre. Ce mot s'applique même, en ce sens, aux instrumens. On dit un récit de violon, de flûte, de hautbois. En un mot, *réciter*, c'est chanter ou jouer seul une partie quelconque par opposition au chœur et à la symphonie en général, où plusieurs chantent ou jouent la même partie à l'unisson. On peut encore appeler *récit* la partie où règne le sujet principal, et dont toutes les autres ne sont que l'accompagnement.

RÉCITANT; la partie *récitante* est celle qui se chante par une seule voix, ou se joue par un seul instrument, par opposition aux parties de symphonie et de chœur qui sont exécutées à l'unisson par plusieurs concertans. *Voy.* RÉCIT.

RÉCITATION; action de réciter la musique. *Voy.* RÉCITER.

RÉCITATIF; il y a un débit passionné du discours qui tient le milieu entre le chant proprement dit et la déclamation ordinaire; il se fait comme le chant, par des tons déterminés et qui appartiennent à une gamme, mais sans observer le mètre ni le rhythme du véritable chant; c'est ce qu'on appelle le *récitatif*: ce nom vient de ce qu'on l'applique à la narration, au récit, et de ce qu'on s'en sert dans le dialogue dramatique. Les anciens ont distingué ces trois manières de débiter le discours, en attribuant au chant des tons détachés ou séparés; à la déclamation, des tons continus; et en faisant tenir le milieu au récitatif. Martianus Capella les nomme *genus vocis continuum, divisum, medium*, et il ajoute que ce dernier genre, que nous appelons récitatif, est employé pour le débit des poésies. D'après cela, on peut dire que chez les anciens Grecs et Romains, les poëmes étoient débités comme notre récitatif; leur langue étant mélodieuse, il suffisoit d'ajouter la cadence du mètre et la récitation soutenue, pour rendre cette récitation tout-à-fait musicale, d'où vient que chez les anciens l'étude de la musique étoit inséparable de celle de la poésie, et que ceux qui versifioient appeloient cela chanter. La simple déclamation étoit aussi notée chez les anciens, mais seulement par des accens, au lieu de notes de musique.

Le récitatif se distingue de la simple déclamation, en ce qu'il emploie des tons de musique, qu'il observe une modulation soumise aux règles de l'harmonie, qu'on peut le noter et l'accompagner d'une basse qui donne une harmonie complète. Il se distingue du véritable chant par les caractères suivans: il n'observe pas la mesure avec la même précision que le chant; il y a des notes sur

lesquelles on passe plus vite que sur d'autres de même valeur, tandis que dans le chant proprement dit, le mouvement conserve la plus grande uniformité aussi long-temps que la mesure ne change pas; le récitatif n'a pas de rhythme aussi déterminé que le chant, ses différentes coupures ne sont soumises à d'autres règles que celles observées dans le discours: il en résulte que le récitatif n'a pas de véritable mélodie. Enfin, le récitatif se distingue du chant proprement dit, en ce que nulle part, pas même dans les cadences parfaites, on ne soutient un ton plus long-temps qu'on ne le feroit dans la déclamation. Il y a bien aussi des airs qui ont cela de commun avec le récitatif, qu'ils ne durent pas plus de temps qu'il en faudroit pour la déclamation; cependant on y trouvera des syllabes où le ton est soutenu plus long-temps.

On se sert du récitatif dans les oratorio, les cantates et dans les opéra. Il se distingue de l'air, et en général de la partie du texte qui est destinée au chant proprement dit, en ce qu'il n'est pas lyrique. La versification est libre, les vers sont de longueur inégale, et le mètre varie souvent. Le sujet du récitatif diffère aussi de celui des airs; il est vrai qu'il doit toujours être passionné, mais avec plus de variété que dans l'air. Dans le même récitatif, il y a tantôt des passages calmes et qui ne contiennent qu'un récit, et immédiatement après, d'autres passages extrêmement pathétiques. Cette inégalité n'a pas lieu dans l'air. Le ton tout-à-fait indifférent devroit cependant être toujours évité dans le récitatif, parce qu'il est absurde de débiter en chantant des choses indifférentes. *V.* Opéra, t. II, p. 664.

Ce seroit une erreur de croire que le poète réserve pour le récitatif les passages les plus foibles et les plus indifférens de son ouvrage, et qu'il place dans les airs et le chant proprement dit, l'expression la plus forte des passions. Les passions très-vives, la colère, le désespoir, la douleur, même la joie et l'admiration, lorsqu'elles sont parvenues à un degré très-élevé, peuvent rarement être exprimées d'une manière naturelle dans un air. L'expression de ces passions n'est pas aussi calme que l'exige le chant ordinaire, mais elle a lieu pour ainsi dire par secousses et d'une manière inégale. Une remarque très-juste que Rousseau a faite sur le récitatif, c'est que sa perfection dépend beaucoup du caractère de la langue; que plus la langue est accentuée et mélodieuse, plus le récitatif est naturel et approche du vrai discours. « Il n'est, ajoute-t-il, que l'accent noté dans une langue vraiment musicale; mais dans une langue pesante, sourde et sans accent, le récitatif n'est que du chant, des cris, de la psalmodie, on n'y reconnoît plus la parole; ainsi le meilleur récitatif est celui où l'on chante le moins». Sous ce rapport, il est certain que la langue italienne a un avantage marqué sur presque toutes les autres langues modernes de l'Europe. Mais dans des langues moins favorisées que l'italienne, des poètes distingués réussissent cependant à écrire de manière à y laisser assez d'accent musical, pourvu que le sujet soit passionné. Klopstock et Rammler en ont donné des preuves suffisantes pour la langue allemande, et Pope pour la langue anglaise.

On ne mesure point le récitatif en chantant; cette mesure, qui caractérise les airs, gâteroit la déclamation récitative. C'est l'accent, soit grammatical, soit oratoire, qui doit seul diriger la lenteur ou la rapidité des sons, de même que leur élévation ou leur abaissement. Le compositeur, en notant le réci-

tatif sur quelque mesure déterminée, n'a en vue que de fixer la correspondance de la basse continue et du chant, et d'indiquer à-peu-près comment on doit marquer la quantité des syllabes, cadencer et scander les vers. Les Italiens ne se servent jamais pour leur récitatif que de la mesure à quatre temps, mais les Français entremêlent le leur de toutes sortes de mesures.

Ces derniers arment aussi la clef de toutes sortes de transpositions, tant pour le récitatif que pour les airs, ce que ne font pas les Italiens, mais ils notent toujours le récitatif au naturel. Comme les nombreuses modulations dont quelques compositeurs le chargent, et la promptitude des transitions, font que la transposition convenable à un ton ne l'est plus à ceux dans lesquels on passe, elle multiplieroit trop les accidens sur les mêmes notes, et rendroit le récitatif presqu'impossible à suivre et très-difficile à noter. C'est dans le récitatif que le compositeur doit faire usage des transitions harmoniques les plus recherchées, et des plus savantes modulations. Les airs n'offrant qu'un sentiment, qu'une image, et renfermés dans une unité d'expression, ne permettent guère au compositeur de s'éloigner du ton principal; et s'il vouloit moduler beaucoup dans un si court espace, il n'offriroit que des phrases étranglées, entassées, et qui n'auroient ni liaison, ni goût, ni chant. Mais dans le récitatif où les expressions, les sentimens, les idées varient à chaque instant, on doit employer des modulations également variées, qui puissent représenter, par leurs contextures, les successions exprimées par le discours du récitant. Les inflexions de la voix parlante ne sont pas bornées aux intervalles musicaux, elles sont infinies et impossibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine précision, le musicien, pour suivre la parole, doit au moins les imiter le plus qu'il est possible, et afin de porter dans l'esprit des auditeurs l'idée des intervalles et des accens qu'il ne peut pas exprimer en notes, il a recours à des transitions qui les supposent. Une marche de basse suffit souvent pour changer toutes les idées, et donner au récitatif l'accent et l'inflexion que l'acteur ne peut exécuter. Au reste, comme il importe que l'attention de l'auditeur soit fixée au récitatif, et non pas à la basse, qui doit faire son effet sans être écoutée, il suit de là que la basse doit rester sur la même note autant qu'il est possible; car c'est au moment qu'elle change de note et qu'elle frappe une autre corde, qu'elle se fait écouter. Ces momens étant rares et bien choisis, n'usent point les grands effets; ils distraient moins fréquemment le spectateur, et le laissent plus aisément dans la persuasion qu'il n'entend que parler, quoique l'harmonie agisse continuellement sur son oreille. Rien ne marque plus un mauvais récitatif que ces basses perpétuellement sautillantes qui courent de croche en croche après la succession harmonique. Le compositeur doit savoir prolonger et varier ses accords sur la même note de basse, et n'en changer qu'au moment où l'inflexion du récitatif devenant plus vive, reçoit plus d'effet par ce changement de basse, et empêche l'auditeur de le remarquer.

Le récitatif ne doit servir qu'à lier la contexture du drame, à séparer et faire valoir les airs, à prévenir l'étourdissement que donneroit la continuité du grand bruit; mais quelqu'éloquent que soit le dialogue, quelqu'énergique et savant que puisse être le récitatif, il ne doit durer qu'autant qu'il est nécessaire à son objet, parce que

ce n'est pas dans le récitatif qu'agit le charme de la musique, et que ce n'est cependant que pour déployer ce charme que l'opéra a été établi. C'est en ceci qu'est le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs scènes, abusent du récitatif. Quelque beau qu'il soit en lui-même, il ennuie, parce qu'il dure trop, et que ce n'est pas pour entendre du récitatif qu'on va à l'opéra. Quoiqu'on ne cherche pas communément dans le récitatif la même énergie d'expression que dans les airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois; et quand elle s'y trouve, elle y fait souvent plus d'effet que dans les airs mêmes. Il y a peu de bons opéra où quelque grand morceau de récitatif n'excite l'admiration des connoisseurs et l'intérêt de tous les spectateurs; l'effet de ces morceaux montre assez que le défaut qu'on impute à ce genre n'est que dans la manière de le traiter.

On appelle *récitatif accompagné*, celui auquel, outre la basse continue, on ajoute un acompagnement de violons. Cet accompagnement, qui ne peut guère être syllabique, vu la rapidité du débit, est ordinairement formé de longues notes soutenues par des mesures entières, et l'on écrit pour cela, sur toutes les parties de symphonie, le mot *sostenuto*, c'est-à-dire, *soutenu*, principalement à la basse, qui, sans cela, ne frapperoit que des coups secs et détachés à chaque changement de note, comme dans le récitatif ordinaire, au lieu qu'il faut alors filer et soutenir les tons selon toute la valeur des notes. Quand l'accompagnement est mesuré, cela force de mesurer aussi le récitatif, lequel alors suit et accompagne, en quelque sorte, l'accompagnement.

Le *récitatif mesuré* présente une association de deux mots qui sont contradictoires. Tout récitatif où l'on sent quelqu'autre mesure que celle des vers, n'est plus du récitatif; mais souvent un récitatif ordinaire se change tout d'un coup en chant, et prend de la mesure et de la mélodie, ce qui se marque en écrivant sur les parties *à tempo* ou *à battuta*. Ce contraste, ce changement bien menagé produisent des effets surprenans. Dans le cours d'un récitatif débité, une réflexion tendre et plaintive prend l'accent musical, et se développe à l'instant par les plus douces inflexions du chant; puis, coupée de la même manière par quelqu'autre réflexion vive et impétueuse, elle s'interrompt brusquement pour reprendre à l'instant tout le debit de la parole. Ces morceaux courts et mesurés, accompagnés pour l'ordinaire de flûtes et de cors-de-chasse, ne sont pas rares dans les grands récitatifs italiens.

On mesure encore le récitatif lorsque l'accompagnement dont on le charge étant chantant et mesuré lui-même, oblige le recitant d'y conformer son débit. C'est moins alors un *récitatif mesuré* qu'un récitatif accompagnant l'accompagnement.

Le *récitatif obligé*, est celui qui, entremêlé de ritournelles et de traits de symphonie, oblige pour ainsi dire le récitant et l'orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de récitatif et de mélodie, revêtus de tout l'éclat de l'orchestre, sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans la musique moderne. L'acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'orchestre parle pour lui, et ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disoit lui-même tout ce que la musique fait entendre.

On peut consulter sur le *récitatif* une *Lettre* de M. Scheibe, insérée

dans la *Bibliothèque des Belles-Lettres* (en allemand), tomes XI et XII. Le même a encore publié un traité sur le *Récitatif en général*, conjointement avec ses deux cantates tragiques; Flensbourg, 1765. — *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant*, par *J. L.* LE GALLOIS GRIMAREST; Paris, 1707, in-12. — Le septième chap. de l'ouvrage de *C. G.* KRAUSE, intitulé : *De la Poésie musicale.*— Plusieurs passages de l'*Essai sur l'opéra*, par le comte ALGAROTTI. — *F. W.* MARPURG, *Instruction sur le récitatif*, dans le deuxième volume de ses *Lettres critiques sur la musique;* Berlin, 1763, in-8°. — Dans l'ouvrage d'*Ant.* PLANELLI, intitulé : *Dell' opera in musica*, il est question du récitatif dans le huitième chapitre de la seconde section, paragraphe 2, pag. 85, et dans le troisième chapitre de la troisième section, page 138, etc. — Il est question du *récitatif* dans la première partie d'un ouvrage allemand de *Jos.* RINPEL, intitulé : *Scansion harmonique à l'usage des poètes qui commencent à composer pour le chant*, etc. — Le 7e chapitre de la *Poétique de la musique*, par M. DE LA CÉPÈDE, traite également du récitatif. *Giac.* CARISSIMI est celui à qui on doit le récitatif tel qu'il est adopté aujourd'hui. *V.* OPÉRA.

RÉCITER; c'est chanter ou jouer seul dans une musique; c'est aussi exécuter un récit. *V.* RÉCIT.

RÉCLAME; c'est, dans le plain-chant, la partie du répons que l'on reprend après le verset.

RECOQUILLÉES (AILES), *Voyez* AILES.

RECOULEMENT ou RALONGEMENT D'ARÊTIER, se dit, en charpenterie, de la différence qu'il y a entre la ligne tirée d'équerre du poinçon d'une croupe au milieu du mur, et la ligne tirée du même poinçon à l'angle de cette croupe.

RECOUPES, sont les menus morceaux qu'on abat des pierres lorsqu'on les taille pour les mettre en œuvre; on s'en sert pour former les aires des allées de jardins, et les aires des caves. On s'en sert aussi étant écrasées en poudre et passées au tamis, pour faire le badigeon, et étant mêlées avec du sable et de la chaux, pour faire du mortier de couleur de pierre.

RECOUVERT, se dit en maçonnerie et en charpente, des joints qui ne sont pas apparens, étant couverts par quelque saillie.

RECOUVREMENT, se dit de la saillie d'une pierre, sur le joint de celle qui est posée à côté, ou bien de la partie saillante d'une pièce de bois qui couvre un tenon ou une queue d'hironde.

RECUEILLIR, est, dans une reprise par sous-œuvre, raccorder les parties construites à neuf et à plomb, d'un mur de face ou d'un mur mitoyen, avec ce qui reste du vieux mur au-dessus, en sorte qu'il n'y ait tout au plus que la sixième partie de son épaisseur qui porte à faux.

RECUSÉ. On appelle *recuses*, les monnoies sur-frappées. Quelquefois des médailles déjà marquées d'un type ont été mises sous de nouveaux coins pour recevoir de nouveaux types, mais quelquefois ces coins n'ont agi que sur le plus haut relief, et ont laissé intactes, les parties basses, ce qui fait que des vestiges de l'ancien type paroissent à côté du nouveau, ainsi qu'on l'observe sur quelques médailles des Bœotiens.

REDANS; ce sont les ressauts qu'on pratique de distance en distance, à la retraite d'un mur que l'on construit sur un terrein en pente, pour le mettre de niveau dans chacune de ses distances; ou, dans une fondation, à cause de l'inégalité de la consistance du terrein ou d'une pente escarpée.

REDIMICULUM; on donnoit ce

loppement de ces principes pourroit fournir le sujet d'un volume entier; nous nous bornerons à en donner quelques applications. Une conséquence générale du quatrième point, est que les reflets ne sauroient être bien sensibles que dans les ombres et dans les demi-ombres. Il est vrai que chaque corps éclairé reçoit quelque lumière de tout autre corps voisin plus éclairé; mais si l'effet du reflet doit être sensible, il faut que la différence de clarté entre la lumière réfléchie et la lumière déjà existante, soit très-considérable. Plus les ombres sont fortes, plus l'influence des reflets est sensible. Ces reflets sont donc un moyen de donner quelque clarté et quelqu'agrément aux ombres. Sans eux, les ombres entières seroient noires, et les demi-ombres froides et mattes. Il faut donc que le peintre ait soin de disposer son tableau de manière que les endroits sombres puissent être animés naturellement par des reflets.

D'après cette observation générale sur le lieu où les reflets produisent le meilleur effet, il faut en déduire la théorie particulière d'après les trois premiers points, qui doivent être considérés comme les véritables principes de cette doctrine.

Voici quelques observations qui pourront faire voir comment on parvient à cette théorie. Il suit du premier principe énoncé ci-dessus, que les couleurs les plus claires, c'est-à-dire, celles auxquelles est mêlée la plus grande quantité de blanc, donnent les reflets les plus forts, parce que la lumière blanche est la plus forte. Il est cependant naturel que la grandeur du corps éclairé influe sur la force des reflets. Lorsque le peintre doit animer quelqu'endroit placé dans des ombres obscures, il faut donc qu'il y place un objet clair, de sorte que les reflets de sa lumière éclairent ces ombres. Il est, d'après cela, facile de concevoir combien il en doit résulter de difficultés pour la disposition pittoresque des tableaux; car ces mêmes endroits clairs répandent aussi leurs reflets sur les demi-ombres, où il est facile que leur influence se fasse sentir trop fortement.

C'est d'après le second des quatre principes établis plus haut, qu'il faut déterminer la distance entre l'objet clair et l'objet sombre sur lequel l'influence des reflets doit se faire connoître. Ce qui manque à l'objet éclairé du côté de la force, peut être suppléé par sa proximité. Une partie foiblement éclairée peut donner des reflets suffisans, lorsqu'elle se trouve auprès d'une partie sombre.

Il faut aussi avoir égard au troisième principe, par rapport à l'augmentation ou à la diminution des reflets. Si l'endroit clair étoit plus fort ou trop foible qu'il n'est nécessaire pour éclairer les ombres, et si le peintre ne voyait point d'autre expédient, il faudroit affoiblir la clarté en donnant aux reflets des angles d'incidence plus obliques, et la renforcer en leur donnant une direction plus droite.

Le peintre a donc toujours trois moyens à sa disposition pour animer ses ombres par les reflets, et c'est à lui de juger lequel il convient le mieux de choisir. En examinant avec soin les ouvrages des grands coloristes, on trouvera presque toujours les motifs qui les ont engagés à choisir de préférence la lumière et l'ombre, le clair et l'obscur, et les couleurs locales dont ils ont fait usage.

Outre l'intensité des reflets, il faut aussi considérer leur influence sur les couleurs. Toute lumière réfléchie a sa couleur, qui se mêle à la couleur particulière du corps éclairé par la lumière principale, et qui par conséquent produit dans

celle-ci quelque changement. Les couleurs produites par les reflets viennent du mélange de la couleur propre de l'objet, qui reçoit le reflet, et de la couleur du corps, qui réfléchit la lumière; c'est ainsi que le reflet d'un corps bleu qui tombe sur du jaune, produit une couleur verdâtre; il en sera de même dans d'autres cas semblables. Par la connoissance que tout peintre doit avoir des changemens qui résultent des différens mélanges de couleurs, il lui sera facile de se rendre raison des phénomènes que les reflets produisent à cet égard.

On trouve des observations fort ingénieuses sur les reflets, dans les chap. 75 et suiv. du *Traité de la Peinture*, par Léonard da Vinci; on peut encore consulter le *Grand livre des Peintres*, de Lairesse, liv. v, chap. 3 et 5; la 49e *Considération* de Hagedorn, sur la *Peinture*; la *Lettre à un Amateur de peinture*, Dresde, 1755, in-8°., à la page 350 et suiv.; Sulzer, dans sa *Théorie des beaux-arts*, au mot Wiederschein.

Refrain, terminaison de tous les couplets d'une chanson par les mêmes paroles et par le même chant, qui se dit ordinairement deux fois.

Regard; on appelle ainsi un petit bâtiment en pavillon ou caveau souterrain, dans lequel sont renfermés les robinets de plusieurs conduites d'eau, avec un bassin pour en faire la distribution. C'est aussi un petit caveau fermé par un châssis de pierre, construit de distance en distance, sur la direction d'une conduite d'eau ou d'un aqueduc, pour en observer les défauts et en faciliter les réparations. Il y a plusieurs de ces *regards* dans les prés Saint-Gervais.

Recître. *V.* Orgues, tome ii, pag. 710.

Règle, est, en général, un morceau de bois dur, long, mince et étroit, dont on se sert pour tracer des lignes droites. Certains ouvriers en ont de fer ou de cuivre, comme les serruriers, les fondeurs. Les architectes et ingénieurs se servent de règles de bois de différentes longueurs, d'un pouce et demi à deux pouces de largeur, et de quatre, cinq et six lignes d'épaisseur, dont le côté à biseau sert pour tirer la ligne au crayon, et l'autre côté carré, pour tirer les lignes à l'encre. On distingue la *règle d'appareilleur*, la *règle de charpentier*, la *règle de poseur*, leurs divisions et leurs dimensions. La *règle à plomb*, est une règle qui, dans toute sa longueur, a la même largeur, et au milieu de laquelle est tracée une ligne droite qui reçoit le fil d'un plomb attaché à son extrémité supérieure, et dont l'extrémité inférieure est taillée en portion de cercle pour laisser le plomb en liberté. Elle sert à mettre à plomb les ouvrages de maçonnerie ou menuiserie, en appliquant un de ses côtés sur le parement de l'ouvrage. — La *règle de vitrier*, est une règle de bois très-mince, de différentes longueurs, au milieu de laquelle sont attachés deux petits taquets qui servent à la manier et à l'assujétir en place lorsqu'on veut couper le verre avec le diamant.

Règle de l'octave, c'est une formule harmonique publiée la première fois par Delaire en 1700, laquelle détermine, sur la marche diatonique de la basse, l'accord convenable à chaque degré de ton, tant en mode majeur qu'en mode mineur, et tant en montant qu'en descendant. Rousseau entre encore dans plusieurs autres détails à ce sujet.

Règle. *Voy.* Canon.

Réglé, se dit de toute pièce de trait ou coupe de pierre, qui est en ligne droite par son profil: telles sont les arrière-voussures, les trompes, les larmiers, etc.

Régler le papier ; c'est marquer, sur un papier blanc, les portées, pour y noter la musique.

Règles de l'art. Depuis que des esprits philosophiques se sont occupés d'examiner les ouvrages de l'art, dans l'intention de découvrir les causes des fortes impressions qu'ils produisent sur un homme sensible, on a cru en général en avoir trouvé les règles au moyen de ces recherches. C'est ce qui a engagé des philosophes tels qu'Aristote ; des orateurs et des poëtes, tels que Cicéron, Horace, Boileau, Pope ; et des artistes tels que Léonardo da Vinci, Rubens, Lairesse, etc., à exposer ces règles. Plusieurs critiques modernes d'une grande réputation ont cependant déclaré que ces règles n'étoient que de vieux préjugés. Ce sujet paroît donc mériter qu'on s'y arrête quelques instans.

Ceux que les règles de l'art choquent si fort, n'ont peut-être jamais réfléchi sur leur véritable nature. Ils pensent probablement que ce ne sont que des préceptes insignifians, qui n'ont d'autre origine que la mode. Si en effet toutes les règles de l'art n'avoient pour objet que des préceptes arbitraires, on auroit raison de les rejeter comme inutiles, et de les regarder comme des liens par lesquels on veut entraver, sans aucune nécessité, le génie de l'artiste. Mais les véritables règles de l'art doivent être des conséquences nécessaires et pratiques d'une théorie fondée sur leur nature, et qui n'offre rien d'arbitraire. Cependant le mot *théorie* est encore un de ceux qui choquent les personnes qui rejettent toutes les règles de l'art. « C'est précisément la théorie, disent-ils, qui est nuisible au goût et aux arts, elle éteint l'imagination de l'artiste, elle produit des ouvrages froids, insipides, et dénués de force et de goût ». Tout cela peut être vrai si, par ignorance ou par erreur, on appelle *théorie*, ce qui ne mérite pas ce nom. Mais la véritable théorie n'est que le développement de ce qui rend un ouvrage parfait dans son genre, et relativement à son but. Tant qu'on ignore ce qu'un objet doit être, il est impossible de dire s'il est parfait ou imparfait. Ce n'est que lorsqu'on connoît le but et la nature d'un ouvrage qu'on peut déterminer ce qui lui est nécessaire pour être ce qu'il doit être. Cette connoissance de la nature d'un objet est ce qu'on appelle sa théorie. Lorsque la nature et l'essence d'un ouvrage sont déterminées, celui qui doit l'exécuter peut déduire de cette théorie des conséquences pratiques sur la forme de son ouvrage, sur les procédés qu'il doit employer ; ces conséquences pratiques sont ce qu'on appelle les *règles de l'art.*

D'après cela, il ne seroit certainement point raisonnable de dire que de pareilles règles sont superflues et même nuisibles. Ce seroit en d'autres termes soutenir qu'un bon ouvrage est le produit du hasard. On ne voudra sans doute point objecter que lorsqu'on s'est fait une théorie fausse, on en déduit aussi nécessairement des règles fausses ; tout le monde est d'accord sur ce point. Ceux qui rejettent les règles et la théorie veulent donc dire en d'autres termes qu'une véritable théorie des ouvrages de l'art n'est pas possible, et que toute théorie est nécessairement fausse.

Nous sommes bien loin de regarder comme nécessaires toutes les règles contenues dans les différens ouvrages sur l'art. Des critiques inconsidérés ont surchargé la théorie d'une foule de règles arbitraires, ou bien de règles qui ne se rapportent qu'à la forme et à la matière de l'ouvrage, par conséquent à ce qui n'est pas essentiel ;

sans distinguer ce qui dans un ouvrage de l'art tient à sa nature, d'avec ce qui n'y est qu'accidentel ou accessoire, ils ont regardé comme nécessaire tout ce qui leur a fait plaisir, et ils en ont tiré des règles. Tandis qu'il existe plusieurs chemins qui conduisent au but, ils ont voulu, en établissant des règles, forcer l'artiste à prendre précisément celui qui leur a plu.

Les véritables règles qui sont instructives pour l'artiste, lui apprennent à porter un jugement sûr et exact sur ce qui est *nécessaire* à la perfection de son ouvrage, et sur ce qui est seulement utile. Léibnitz a déjà observé que les sciences deviennent d'autant plus pratiques, qu'elles ont été plus fréquemment l'objet particulier de profondes spéculations. La raison en est claire; plus on a réfléchi sur l'ouvrage qu'on doit exécuter, et plus on sera propre à entreprendre cette exécution. Mais il ne faut pas attribuer aux règles plus d'utilité qu'elles n'en ont et n'en peuvent avoir d'après leur nature. Elles ne font que diriger le génie, mais elles n'en donnent pas à celui qui en manque, et elles ne donnent pas les facultés nécessaires à l'exécution; elles ressemblent aux colonnes itinéraires qu'on voit sur quelques grandes routes pour indiquer la direction des chemins, elles ne sont utiles qu'à ceux qui ont encore la force de marcher, mais elles ne donnent pas la moindre force à ceux qui sont épuisés par les fatigues.

Ce que l'artiste invente, choisit, dispose et exécute dans la chaleur de l'inspiration, et sans avoir égard à aucune règle, doit ensuite être jugé par lui, et même corrigé d'après les règles. Parmi ces règles, il y en a qui concernent la partie mécanique de l'art; d'autres sont relatives à l'esprit et au goût. Si l'artiste observe les premières, son ouvrage sera exempt de défauts; s'il sait suivre les secondes, son ouvrage sera digne de plaire et d'intéresser. *Voy.* Æsthétique et Théorie.

Réglet ou Bandelette; c'est une petite moulure plate et saillante, qui, dans les compartimens et profils de moulures, sert à en séparer les parties ou les membres, et à former des guillochis et entrelas. *Voyez* Bande, Filet, Listel.

Régleur, est l'ouvrier qui fait profession de régler les papiers de musique.

Réglure; c'est la manière dont est réglé le papier. On dit, cette réglure est trop noire, il y a plaisir de noter sur une réglure bien nette, etc.

Régner, environner, être continu; se dit, dans l'architecture, d'un cours de plinthe, d'une corniche, d'un entablement et même d'un ordre qui est continu dans toute l'étendue d'une façade, ou dans le pourtour intérieur ou extérieur d'un édifice, comme à la magnifique façade du Louvre et au palais du Luxembourg.

Regratter, *V.* Blanchir.

Regraver; c'est substituer des traits de gravure, élargir des tailles et hachures soit avec le burin, soit avec l'échope.

Regrossir: c'est, dans la gravure, élargir des tailles et hachures, soit avec le burin, soit avec l'échope.

Régulier; se dit, non-seulement de ce qui est fait suivant les règles de l'art, et les proportions, mais aussi d'un ouvrage dont les parties sont semblables, ou symmétriques et égales.

Rehausser; c'est, en peinture, donner de l'éclat aux jours et aux ombres d'un tableau, en donnant quelques coups de pinceau avec une couleur plus brillante. C'est aussi appliquer des feuilles d'or avec un mordant ou bâture, sur des décorations de théâtre peintes en dé-

Régler le papier ; c'est marquer, sur un papier blanc, les portées, pour y noter la musique.

Règles de l'art. Depuis que des esprits philosophiques se sont occupés d'examiner les ouvrages de l'art, dans l'intention de découvrir les causes des fortes impressions qu'ils produisent sur un homme sensible, on a cru en général en avoir trouvé les règles au moyen de ces recherches. C'est ce qui a engagé des philosophes tels qu'Aristote ; des orateurs et des poètes, tels que Cicéron, Horace, Boileau, Pope ; et des artistes tels que Léonardo da Vinci, Rubens, Lairesse, etc., à exposer ces règles. Plusieurs critiques modernes d'une grande réputation ont cependant déclaré que ces règles n'étoient que de vieux préjugés. Ce sujet paroît donc mériter qu'on s'y arrête quelques instans.

Ceux que les règles de l'art choquent si fort, n'ont peut-être jamais réfléchi sur leur véritable nature. Ils pensent probablement que ce ne sont que des préceptes insignifians, qui n'ont d'autre origine que la mode. Si en effet toutes les règles de l'art n'avoient pour objet que des préceptes arbitraires, on auroit raison de les rejeter comme inutiles, et de les regarder comme des liens par lesquels on veut entraver, sans aucune nécessité, le génie de l'artiste. Mais les véritables règles de l'art doivent être des conséquences nécessaires et pratiques d'une théorie fondée sur leur nature, et qui n'offre rien d'arbitraire. Cependant le mot *théorie* est encore un de ceux qui choquent les personnes qui rejettent toutes les règles de l'art. « C'est précisément la théorie, disent-ils, qui est nuisible au goût et aux arts, elle éteint l'imagination de l'artiste, elle produit des ouvrages froids, insipides, et dénués de force et de goût ». Tout cela peut être vrai si, par ignorance ou par erreur, on appelle *théorie*, ce qui ne mérite pas ce nom. Mais la véritable théorie n'est que le développement de ce qui rend un ouvrage parfait dans son genre, et relativement à son but. Tant qu'on ignore ce qu'un objet doit être, il est impossible de dire s'il est parfait ou imparfait. Ce n'est que lorsqu'on connoît le but et la nature d'un ouvrage qu'on peut déterminer ce qui lui est nécessaire pour être ce qu'il doit être. Cette connoissance de la nature d'un objet est ce qu'on appelle sa théorie. Lorsque la nature et l'essence d'un ouvrage sont déterminées, celui qui doit l'exécuter peut déduire de cette théorie des conséquences pratiques sur la forme de son ouvrage, sur les procédés qu'il doit employer ; ces conséquences pratiques sont ce qu'on appelle les *règles de l'art.*

D'après cela, il ne seroit certainement point raisonnable de dire que de pareilles règles sont superflues et même nuisibles. Ce seroit en d'autres termes soutenir qu'un bon ouvrage est le produit du hasard. On ne voudra sans doute point objecter que lorsqu'on s'est fait une théorie fausse, on en déduit aussi nécessairement des règles fausses ; tout le monde est d'accord sur ce point. Ceux qui rejettent les règles et la théorie veulent donc dire en d'autres termes qu'une véritable théorie des ouvrages de l'art n'est pas possible, et que toute théorie est nécessairement fausse.

Nous sommes bien loin de regarder comme nécessaires toutes les règles contenues dans les différens ouvrages sur l'art. Des critiques inconsidérés ont surchargé la théorie d'une foule de règles arbitraires, ou bien de règles qui ne se rapportent qu'à la forme et à la matière de l'ouvrage, par conséquent à ce qui n'est pas essentiel;

sans distinguer ce qui dans un ouvrage de l'art tient à sa nature, d'avec ce qui n'y est qu'accidentel ou accessoire, ils ont regardé comme nécessaire tout ce qui leur a fait plaisir, et ils en ont tiré des règles. Tandis qu'il existe plusieurs chemins qui conduisent au but, ils ont voulu, en établissant des règles, forcer l'artiste à prendre précisément celui qui leur a plu.

Les véritables règles qui sont instructives pour l'artiste, lui apprennent à porter un jugement sûr et exact sur ce qui est *nécessaire* à la perfection de son ouvrage, et sur ce qui est seulement utile. Léibnitz a déjà observé que les sciences deviennent d'autant plus pratiques, qu'elles ont été plus fréquemment l'objet particulier de profondes spéculations. La raison en est claire; plus on a réfléchi sur l'ouvrage qu'on doit exécuter, et plus on sera propre à entreprendre cette exécution. Mais il ne faut pas attribuer aux règles plus d'utilité qu'elles n'en ont et n'en peuvent avoir d'après leur nature. Elles ne font que diriger le génie, mais elles n'en donnent pas à celui qui en manque, et elles ne donnent pas les facultés nécessaires à l'exécution; elles ressemblent aux colonnes itinéraires qu'on voit sur quelques grandes routes pour indiquer la direction des chemins, elles ne sont utiles qu'à ceux qui ont encore la force de marcher, mais elles ne donnent pas la moindre force à ceux qui sont épuisés par les fatigues.

Ce que l'artiste invente, choisit, dispose et exécute dans la chaleur de l'inspiration, et sans avoir égard à aucune règle, doit ensuite être jugé par lui, et même corrigé d'après les règles. Parmi ces règles, il y en a qui concernent la partie mécanique de l'art; d'autres sont relatives à l'esprit et au goût. Si l'artiste observe les premières, son ouvrage sera exempt de défauts; s'il sait suivre les secondes, son ouvrage sera digne de plaire et d'intéresser. *Voy.* Æsthétique et Théorie.

Réglet ou Bandelette; c'est une petite moulure plate et saillante, qui, dans les compartimens et profils de moulures, sert à en séparer les parties ou les membres, et à former des guillochis et entrelas. *Voyez* Bande, Filet, Listel.

Régleur, est l'ouvrier qui fait profession de régler les papiers de musique.

Réglure; c'est la manière dont est réglé le papier. On dit, cette réglure est trop noire, il y a plaisir de noter sur une réglure bien nette, etc.

Régner, environner, être continu; se dit, dans l'architecture, d'un cours de plinthe, d'une corniche, d'un entablement et même d'un ordre qui est continu dans toute l'étendue d'une façade, ou dans le pourtour intérieur ou extérieur d'un édifice, comme à la magnifique façade du Louvre et au palais du Luxembourg.

Regratter, *V.* Blanchir.

Regraver; c'est substituer des traits de gravure, élargir des tailles et hachures soit avec le burin, soit avec l'échope.

Regrossir; c'est, dans la gravure, élargir des tailles et hachures, soit avec le burin, soit avec l'échope.

Régulier; se dit, non-seulement de ce qui est fait suivant les règles de l'art, et les proportions, mais aussi d'un ouvrage dont les parties sont semblables, ou symétriques et égales.

Rehausser; c'est, en peinture, donner de l'éclat aux jours et aux ombres d'un tableau, en donnant quelques coups de pinceau avec une couleur plus brillante. C'est aussi appliquer des feuilles d'or avec un mordant ou batture, sur des décorations de théâtre peintes en dé-

trempe, que l'on hache ensuite avec la pointe du pinceau ou de la brosse, ou sur les fonds d'un bas-relief de sculpture.

Rehauts; ce sont, dans la peinture, les endroits les plus éclairés d'un tableau, et où sont appliquées les couleurs les plus vives. Dans les dessins lavés, c'est ordinairement le blanc du papier qui forme les rehauts.

Rejointoyer; c'est refaire les joints dégradés des pierres d'un vieux bâtiment, d'une façade, d'une voûte.

Relation; rapport qu'ont entre eux les deux sons qui forment intervalle, considéré par le genre de cet intervalle. La relation est juste, quand l'intervalle est juste, majeur ou mineur; elle est fausse, quand il est superflu ou diminué. Parmi les fausses relations, on ne considère comme telles dans l'harmonie, que celles dont les deux sons ne peuvent entrer dans le même mode. Autrefois les fausses relations étoient toutes défendues et superflues; à présent elles sont presque toutes permises dans la mélodie, mais non dans l'harmonie. On peut pourtant les y faire entendre, pourvu qu'un des deux sons qui forment la fausse relation, ne soit admis que comme note de goût, et non comme partie constitutive de l'accord. On appelle encore *relation* enharmonique entre deux cordes qui sont à un ton d'intervalle, le rapport qui se trouve entre le dièse de l'inférieure et le bémol de la supérieure. C'est, par le tempérament, la même touche sur l'orgue et sur le clavecin; mais en rigueur, ce n'est pas le même son, et il y a entre eux un intervalle enharmonique.

Relever; c'est placer les ombres fortes à l'entour des figures, pour leur donner de la saillie, les faire sortir pour ainsi dire de la toile. C'est aussi donner quelques coups de pinceau avec des couleurs brillantes, qui donnent du relief, et dans ce cas, c'est la même chose que rehausser.

Relief, est, en général, tout ouvrage saillant sur une surface unie. Il se dit, dans l'architecture, des ornemens taillés en saillie; il faut les proportionner à la grandeur de l'édifice qu'ils décorent, et à la distance d'où ils doivent être vus. On se sert du mot relief, dans la peinture, pour exprimer l'effet des clairs et des ombres, qui font qu'une figure semble sortir de la toile et avoir de la rondeur. En sculpture, il y a plusieurs sortes de reliefs; savoir, *plein-relief* ou *ronde-bosse*, qui se dit d'une figure ou d'un groupe isolé et terminé de tous ses côtés, et Bas-relief. *V.* ce mot.

Religion. Picart a représenté la *Religion chrétienne* avec un air majestueux, un habillement simple, et le monogramme du Christ sur l'estomac. Une figure allégorique de la Religion, sculptée en marbre par Rousseau, porte une simple tunique, recouverte d'un manteau; elle tient le livre des Evangiles et une croix. Gravelot lui a donné la croix et le livre scellé des sept sceaux, et il a mis à ses pieds l'encensoir, la mitre, la tiare et les clefs: la basilique de Saint-Pierre fait le fond du tableau. La croix est un attribut simple et suffisant pour caractériser la Religion chrétienne.

Reliquaire: vaisseau portatif d'or, d'argent ou de toute autre matière, souvent chargé d'ornemens. Avant la révolution, les églises et les monastères de France en possédoient un grand nombre. Les reliquaires varioient beaucoup par la forme. La plupart étoient ornés de perles et de pierreries occidentales, souvent aussi d'entailles et de camées. La sardonyx du Cabinet impérial qui représente l'apothéose

d'Auguste, étoit fixée à un reliquaire. *Voy.* ÆDICULA.

REMANIER ; c'est refaire, raccommoder un ouvrage.

REMARQUE ; *épreuve avec la remarque.* Voy. EPREUVE, tom. 1, pag. 551 et 552.

REMBRUNIR ; rendre brun, donner une couleur brune. Les peintres font souvent des fonds rembrunis pour donner plus de force, plus de saillie aux objets qui sont représentés dans un tableau.

REMISSE ; les sons remisses sont ceux qui ont peu de force, ceux qui étant très-graves, ne peuvent être rendus que par des cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. Remisse est l'opposé d'intense. et il y a cette différence entre remisse et bas ou foible, de même qu'entre intense et haut ou fort, que bas et haut se disent de la sensation que le son porte à l'oreille, au lieu qu'intense et remisse se rapportent plutôt à la cause qui le produit.

RÉMOULEUR. *Voy.* ROTATEUR.

REMPART ; élévation de terre avec un parapet, pour la défense d'une ville. Les anciens remparts qui ne servent plus pour la défense sont ordinairement plantés d'arbres et destinés à la promenade des habitans. Tels sont les remparts de Paris, autrement appelés boulevards.

REMPLISSAGE ; tout ce qui est absolument inutile à l'action, ne mérite que le nom de remplissage. *V.* ACCESSOIRE.

RENDRE, est, dans la peinture, représenter un sujet tel qu'il est. C'est, dans la gravure, faire une copie fidelle d'un tableau, dans laquelle on trouve toutes les beautés de l'original.

RENDU, se dit, en peinture, sculpture et gravure, de l'imitation exacte de la nature, soit dans l'expression et le caractère des figures, soit dans le coloris et le dessin, etc., en sorte que le spectateur voit au premier coup-d'œil, par exemple, ce qu'un tableau ou un groupe représente : on dit alors que le sujet est bien rendu.

RENFLEMENT, est une petite augmentation ajoutée au diamètre d'une colonne, vers le premier tiers inférieur de son fût, d'où il diminue insensiblement vers ses deux extrémités. *Voyez* DIMINUTION, ENTASIS, FÛT.

RENFONCEMENT, est, dans l'architecture civile, une profondeur de quelques pouces, pratiquée dans l'épaisseur d'un mur, comme sont les tables fouillées, les arcades, niches et croisées feintes. Le *renfoncement de soffite* est l'espace qui se trouve entre les poutres d'un plancher, formant des compartimens carrés ou barlongs, qu'on décore de corniches architravées, de peintures et sculptures, comme on en voit au plafond d'une des salles du palais des Tuileries. — Le *renfoncement de théâtre*, est la profondeur apparente qu'on donne aux décorations d'un théâtre, par le moyen de la perspective, pour y représenter des objets fort éloignés.

RENFORCER ; c'est passer du doux au fort, ou du fort au très-fort, non tout d'un coup, mais par une gradation continue, en renflant et augmentant les sons, soit sur une tenue, soit sur une suite de notes, jusqu'à ce qu'ayant atteint celle qui sert de terme au renforcé, l'on reprenne ensuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le renforcé dans leur musique, par le mot *crescendo* ou par le mot *rinforzando*, indifféremment.

RENOMMÉE. *V.* mon *Dictionn. Mythologique*, au mot FAMA.

RENTOILER ; c'est coller, sur une toile neuve, un vieux tableau très-sale, ou crevé, ou déchiré.

RENTRÉE ; retour du sujet, surtout après quelques pauses de si-

lence, dans une fugue, une imitation, ou dans quelqu'autre dessin.

Rentrer ; c'est passer le burin dans les tailles d'une planche gravée, où l'eau-forte n'a pas assez mordu, en fortifier les hachures pour donner plus de force à de certaines parties.

Renversé : en fait d'intervalle, renversé est opposé à direct ; et en fait d'accords, il est opposé à fondamental.

Renvoi ; signe figuré à volonté, placé communément au-dessus de la portée, lequel correspondant à un autre signe semblable, marque qu'il faut, d'où est le second, retourner où est le premier, et de-là suivre jusqu'à ce qu'on trouve le point final.

Rénure ; c'est un canal carré ou rond dans son fond, qu'on pratique dans l'épaisseur du rebord d'une planche, avec un outil nommé bouvet, pour y insérer la languette pratiquée au bord d'une autre planche, ou pour servir de coulisse. Les charpentiers disent *ruinure*, et les menuisiers *rainure*.

Réparation, est tout ouvrage qu'on fait à un vieux bâtiment pour l'entretenir en bon état.

Réparer ; c'est rétablir un bâtiment, le mettre en bon état. C'est, dans la sculpture, rechercher avec les outils jusqu'aux plus petites parties d'un ouvrage, soit qu'il ait été sculpté au ciseau, ou fondu et jeté en moule, en ôter les barbes et bavures qui se sont formées dans les joints et les jets du moule. C'est, dans la peinture, accommoder un tableau gâté, soit en le rentoilant, soit en le décrassant.

Repasser ; c'est retoucher un ouvrage, travailler de nouveau les endroits imparfaits ou négligés : on dit mieux rechercher.

Repeindre ; c'est appliquer de nouvelles couleurs sur les endroits défectueux d'un tableau qu'on veut réparer.

Repeints ; on appelle ainsi la trace qu'ont laissée de nouvelles couleurs appliquées sur de plus anciennes.

Repentir ; ce terme n'est employé que par les peintres, pour exprimer quelque changement visible qu'un auteur a fait dans son tableau. Il arrive quelquefois que le premier objet qu'il a peint, et qu'il s'est repenti d'avoir fait, n'étant recouvert que d'une couleur légère, pousse au bout d'un certain temps, c'est-à-dire, que la première couleur qui exprimoit cet objet venant à percer au travers de la seconde couleur dont elle a été couverte, perce et se laisse appercevoir : en ce cas on dit, *c'est un repentir, voici un repentir*, etc. On en a eu des exemples très-récens dans deux tableaux de Restout père, l'un représentant la piscine miraculeuse qu'on voyoit à Saint-Martin-des-Champs de Paris, et l'autre la mort de Saint François, qui étoit placé à Rouen chez les Capucins. Ces *repentirs* consistent en des bras d'anges qui se trouvent dans le haut de ces tableaux, et qui s'apperçoivent encore sous les nuages, dont cependant ils sont recouverts.

Répercussion ; c'est une répétition fréquente des mêmes sons. C'est ce qui arrive dans toute modulation bien déterminée où les cordes essentielles du mode, celles qui composent la triade harmonique, doivent être rebattues plus souvent qu'aucune des autres. Entre les trois cordes de cette triade, les deux extrêmes, c'est-à-dire la finale et la dominante, qui sont proprement la répercussion du ton, doivent être plus souvent rebattues que celles du milieu qui n'est que la répercussion du mode.

Répétition : c'est l'essai que l'on fait en particulier d'une pièce de musique que l'on veut exécuter en public. Les répétitions sont néces-

saires pour s'assurer que les copies sont exactes, pour que les acteurs puissent prévoir leurs parties, pour qu'ils se concertent et s'accordent bien ensemble, pour qu'ils saisissent l'esprit de l'ouvrage, et rendent fidèlement ce qu'ils ont à exprimer. Les répétitions servent au compositeur même pour juger de l'effet de sa pièce, et faire les changemens dont elle peut avoir besoin.

On appelle aussi *répétitions*, les monumens qui représentent un même sujet de la même manière, et qui doivent être des copies d'un original célèbre. On dit ainsi qu'il y a plusieurs répétitions du *flûteur*, du *Discobole*, de l'*Apollon Sauroctonos*, etc. *Voy.* Imitation, tom. II, p. 170.

Réplique; ce terme, en musique, signifie la même chose qu'octave. Quelquefois en composition l'on appelle aussi réplique l'unisson de la même note dans deux parties différentes. Il y a nécessairement des répliques à chaque accord dans toute musique à plus de quatre parties.

Réponse; c'est, dans une fugue, la rentrée du sujet par une autre partie, après que la première l'a fait entendre; mais c'est sur-tout dans une contre-fugue la rentrée du sujet renversé de celui qu'on vient d'entendre.

Repos; ce mot, en peinture, désigne certaines parties de la composition d'un tableau, qui semblent tranquilliser la vue. Dans la peinture où il ne peut être question que d'un instant, et où l'unité doit être rendue physiquement visible, les repos doivent être ménagés et gradués. Un tableau, qu'une action compliquée occuperoit tout entier et où les acteurs seroient accumulés, deviendroit pénible à la vue, parce qu'il manqueroit de repos. Mais quoiqu'une ordonnance confuse puisse et doive nuire au repos, on applique spécialement ce mot à l'effet. Ainsi dans la langue ordinaire de l'art, le repos consiste dans l'accord des tons et des couleurs, et dans la distribution intelligente des lumières et des ombres. On donne du repos à un ouvrage en étendant les masses, en éteignant des lumières trop pétillantes, en salissant des couleurs qui ont trop d'éclat. Quand un tableau est bien d'accord, et qu'il est harmonieux, il a le repos nécessaire.

Le *repos* du corps est indiqué dans des figures assises et debout, par un bras qu'elles tiennent posé sur la tête. Plusieurs statues d'Apollon, qu'on voit à la villa Medicis, au Capitole, à la villa Borghese, ainsi qu'au jardin des Tuileries et au Musée Napoléon, à Paris, ont cette attitude.

Le *repos*, pris dans le sens de mort, est représenté sur des pierres sépulchrales des premiers chrétiens, par une colombe tenant un rameau d'olivier dans le bec, par allusion à la colombe de Noé. *V.* Pigeon.

Repos, en musique, est la terminaison de la phrase sur laquelle terminaison le chant se repose plus ou moins parfaitement. Le repos ne peut s'établir que par une cadence pleine; si la cadence est évitée, il ne peut y avoir de vrai repos; car il est impossible à l'oreille de se reposer sur une dissonance. On voit par-là qu'il y a précisément autant d'espèces de repos que de sortes de cadences pleines; et ces différens repos produisent dans la musique l'effet de la ponctuation dans le discours. Il faut se garder de ne pas confondre les repos avec les silences, qui sont toute autre chose. *V.* Silence.

Repoussoir; c'est, dans la peinture, l'effet que produisent un groupe ou une masse d'ombres placée sur le devant d'un tableau, en éloignant et dégradant à la vue les parties éclairées. Les repoussoirs ont

été long-temps de mode ; on leur avoit donné ce nom, qui s'est introduit dans la langue de l'art, parce qu'on les croyoit nécessaires pour repousser les objets des autres plans. Plusieurs maîtres se sont élevés contre cette manière démentie par la nature. Cochin, d'après Largillière, pose pour principe que les ombres les plus fortes en obscurité, ne doivent pas être sur les devants du tableau ; qu'au contraire, les ombres des objets qui sont sur ce premier plan, doivent être tendres et répétées ; et que les ombres les plus fortes et les plus obscures doivent être aux objets qui sont sur le second plan. Dans cette règle, il fait abstraction des couleurs particulières de chaque objet ; et en disant qu'une ombre est plus forte qu'une autre, il n'entend pas qu'elle soit plus forte de couleur, mais seulement plus forte d'obscurité.

Réputation. *V.* Célébrité.

Représenter ; c'est faire l'image ou la peinture d'un objet qui nous le fasse connoître tel qu'il est, soit avec le crayon, soit au pinceau ou à la plume.

Réservoir ; est en général un grand bassin dans lequel on amasse l'eau pour la distribuer ensuite en différens endroits pour divers usages ; il y en a qui sont construits en bois de charpente, recouverts de madriers et revêtus intérieurement en plomb ; tels sont ceux d'Arcueil et de la Seine, pour les fontaines publiques de Paris : d'autres sont construits avec mur de maçonnerie et mur de douve, dont le fond est glaisé et pavé ; tels sont ordinairement ceux pour les fontaines jaillissantes des jardins, à Saint-Cloud, et aux environs de Versailles et de Marly. *Voyez* Citerne.

Résolus (Contours). *Voyez* Contours.

Résonnance ; prolongement ou réflexion du son, soit par les vibrations continuées des cordes d'un instrument, soit par des parois d'un corps sonore, soit par la collision de l'air renfermé dans un instrument à vent. Les voûtes elliptiques et paraboliques résonnent, c'est-à-dire, réfléchissent le son. Il est prouvé que ni le nez, ni la bouche ni ses parties, comme le palais, la langue, les dents, les lèvres, ne contribuent en rien au ton de la voix : mais leur effet est bien grand pour la résonnance. Dans les instrumens à cordes, tels que le clavecin, le violon, le violoncelle, le son vient uniquement de la corde ; mais la résonnance dépend de la caisse de l'instrument.

Ressaut ; se dit, en architecture, de toute partie qui, au lieu d'être continue sur une même ligne, se jette en dehors, et fait saillie, comme les entablemens, les corniches et autres moulures aux avant et arrière-corps. On le dit aussi des limons et rampes d'appui des escaliers, qui ne sont pas continus sur une même ligne.

Ressemblance. Plusieurs figures dans un même ouvrage ne doivent pas se ressembler. Il ne suffit pas que les traits du visage ne soient pas ressemblans ; il faut marquer une diversité sensible dans toutes les parties. En cela, Raphaël est un grand maître qui peut servir d'exemple. Quand dans une suite de tableaux du même maître, le même personnage doit se reproduire, il est de la convenance qu'il se ressemble toujours à lui-même, et qu'on observe seulement dans les différentes représentations de ce personnage, les changemens que l'âge doit apporter. Dans une galerie qui représenteroit, par exemple, les aventures d'Ulysse, Ulysse devroit toujours être reconnu, excepté quand ses traits ont été changés par Minerve.

Ressemblant ; qui est conforme à quelque chose, qui nous en rap-

pelle exactement l'idée au premier coup-d'œil. C'est dans ce sens qu'on dit qu'un portrait est ressemblant.

Ressenti ; s'emploie dans les arts qui dépendent du dessin, pour signifier ce qui est prononcé, exprimé avec force. On dit des muscles ressentis, une manière ressentie. La nature montre par-tout des formes, mais elles ne sont pas toujours ressenties. Les femmes, les enfans, les hommes d'une éducation ménagée et d'une profession délicate, n'offrent que des muscles doux et des transitions fines ; mais les hommes exercés à des travaux pénibles, ou qui sont nés robustes, offrent un contour ressenti. Les chefs-d'œuvre antiques sont des exemples fort sensibles des moyens que l'art a employés pour exprimer les natures diverses. C'est ainsi que l'Hercule Farnèse, les lutteurs, ont des formes ressenties ; qu'elles sont au contraire douces et fines dans l'Antinoüs, et l'Apollon du Belvédère ; enfin, qu'elles ont des transitions presqu'imperceptibles dans la Vénus et dans l'hermaphrodite. Parmi les modernes, Raphaël est peut-être le seul peintre à citer pour la précision et la variété des formes à adopter dans les différentes figures. On a cependant remarqué un dessin ressenti dans les traits de Michel-Ange, de Tibaldi, des Carraches, du Calabrèse, de Jouvenet, et de beaucoup d'autres.

Resserrer l'harmonie ; c'est rapprocher les parties les unes des autres dans les moindres intervalles qu'il est possible.

Ressort ; ce mot qui appartient à la physique et à la mécanique, est quelquefois employé métaphoriquement pour exprimer l'action, le mouvement d'une composition pittoresque. On dit qu'une composition a du ressort, pour signifier qu'elle a de l'action ; si elle est froide et sans vie, on dit qu'elle manque de ressort.

Restaurateur ; les antiquaires désignent par ce mot les artistes qui s'occupent spécialement de la restauration des monumens anciens. *Voy.* Restaurer.

Restauration ; est le rétablissement de toutes les parties d'un bâtiment dégradé qu'on remet en bon état, ainsi que le rétablissement d'une figure mutilée. On désigne aussi par le mot *restauration*, non-seulement l'action de restaurer, mais encore la partie restaurée elle-même. *Voy.* Restaurer.

Restaurer ; c'est rétablir un bâtiment, le remettre en bon état. C'est aussi remettre en son premier état une figure mutilée, ou un autre morceau de sculpture. La plupart des statues antiques étoient plus ou moins mutilées lorsqu'on les a trouvées, et elles ont été restaurées avec plus ou moins de sagacité. Des restaurateurs ignorans ou qui négligeoient de consulter des antiquaires instruits (*Voy.* Autorité), ont souvent commis les plus grandes bévues dans leurs restaurations, et ceux-ci, à leur tour, ont quelquefois induit dans de graves erreurs les écrivains qui se sont occupés de l'explication des monumens ou de l'étude des arts. Je citerai, à cet égard, l'exemple suivant : à la planche 87 du premier volume des *Monumens de la villa Mattéi*, on voit la figure d'une statue que Venuti, l'auteur de l'explication de ces monumens, a regardée comme une Sabine, et qu'on appelle communément la *femme enceinte*, à cause de l'enflure de la partie inférieure de son corps. Ces deux dénominations sont également fausses, ainsi que M. Visconti l'a fait voir à la page 10 du troisième volume du *Musée Pio-Clémentin*. C'étoit, dans l'origine, un prêtre ægyptien qui portoit devant lui, dans ses deux mains, un

vase couvert par son vêtement, et semblable à celui qu'on voit sur un bas-relief de la même villa Mattéi, qui représente une procession isiaque, et qui est gravé dans MONTFAUCON, tom. II, part. II, planche 116, n° 11. Comme ce vase et la tête de la statue étoient cassés, le restaurateur a placé sur le corps une tête de femme, et après avoir arrangé un peu l'endroit fracturé où le vase étoit placé, il a donné à la statue l'air d'une femme enceinte. Un anglais, le chevalier Blondell, a depuis fait l'acquisition de ce monument, et il l'a fait restaurer conformément au bas-relief que j'ai cité.

Beaucoup de méprises des antiquaires ont eu pour cause le peu d'attention qu'ils ont apporté à discerner les restaurations modernes. FABRETTI, dans son ouvrage sur la *colonne de Trajan*, a voulu prouver par un bas-relief de la villa Mattéi, représentant une chasse de l'empereur Gallien, que dès-lors on étoit dans l'usage de ferrer les chevaux à la manière d'aujourd'hui; mais le pied sur lequel il fonde sa preuve, est une restauration faite par un sculpteur ignorant. WRIGHT, dans son *Voyage en France*, etc., regarde comme véritablement antique un violon dans la main d'un Apollon dans la villa Negroni, et il indique encore comme tel un autre violon que tient une petite figure de bronze conservée à Florence, et citée par Addisson. Wright croit défendre la réputation de Raphaël, en avançant que c'est de cette statue que ce grand peintre a pris la forme du violon qu'il fait tenir à Apollon, dans son fameux tableau du Parnasse au Vatican; ce violon de la statue n'est cependant qu'une restauration du Bernin, postérieure à Raphaël d'un siècle et demi. Par le globe placé dans la main de la statue de Cæsar, qui est au Capitole, et que Maffei a fait figurer à la pl. 15 de ses statues, l'ancien auteur de cette statue, suivant l'interprétation d'un poète romain moderne, l'abbé Rossi, dans un sonnet composé à l'occasion de la fête de l'académie de Saint-Luc à Rome, en 1738, a voulu désigner le desir du dictateur de parvenir à l'autorité suprême; malheureusement pour cette explication, les deux bras sont des restaurations modernes. SPENCE, dans le sixième dialogue de son *Polymetis*, ne se seroit pas amusé à disserter sur le sceptre d'un Jupiter, s'il avoit remarqué que le bras, et par conséquent le sceptre, sont modernes. Tous les attributs des Muses qui appartenoient à la reine Christine, et qui sont gravées dans la *Raccolta di statue*, sont faux, parce que les bras sont modernes.

Dans le second volume de ses *Mémoires sur des sujets d'antiquités* (*Antiquarische Aufsætze*), à la page 172, M. HEYNE a relevé quelques erreurs dans les explications des monumens antiques qui ne proviennent que d'une restauration fautive. Il applique ce qu'il dit à ce sujet aux figures d'athlètes, à celles de guerriers, à celles qu'on connoît sous le nom de LUTTEURS, GLADIATEURS, etc. (*V.* ces mots), et sur-tout au groupe connu sous le nom de *taureau Farnèse;* il établit que ce monument a été plusieurs fois restauré de différentes manières; que ce groupe, composé en effet de morceaux antiques, ne ressemble plus actuellement à ce qu'il étoit lorsqu'il étoit placé dans les bains de Caracalla; qu'on y a ajouté beaucoup de figures accessoires, qu'on l'en a même surchargé, et qu'on en a fait d'abord Hercule domptant le taureau de Marathon, et ensuite DIRCÉ punie par AMPHION, et ZÉTHUS, fils d'ANTIOPE, *V.* ces mots dans mon ***Dict. Mythologique.***

Il seroit de la plus grande impor-

tance que ceux qui publient des antiques, eussent l'attention d'indiquer les restaurations dans les planches gravées, ou du moins dans les explications des sujets. La première de ces deux méthodes consiste à graver au trait, et à ombrer ce qui est antique, et à ne marquer que par des points ce qui est de restauration; cette méthode est préférable à l'autre, parce que l'impression par les yeux est plus prompte et plus durable que celle qui résulte de la lecture de l'explication. En feuilletant un ouvrage, on verroit toujours les parties antiques indiquées d'une manière différente que les parties restaurées, et cette impression, souvent répétée, n'en deviendroit que plus durable : au surplus, le texte étant souvent composé dans une langue qui n'est pas familière à tous les artistes, ils ne peuvent pas même profiter toujours des indications qu'on y a données. On voit donc que cette méthode employée avec succès par M. Becker, dans les planches de son *Augusteum* ou *Galerie de Dresde*, et par M. Levezow, dans son explication des figures de la *prétendue famille de Lycomède*, c'est-à-dire, d'indiquer les restaurations par des points au lieu de traits, est bien préférable, en ce qu'elle instruit tout le monde par les yeux.

On peut distinguer deux espèces de restaurations; savoir, 1°. pour remédier à quelque vice du marbre ou autre défaut de la matière; 2°. pour réparer la mutilation des parties. Quant aux défauts de la matière, on y remédioit au moyen d'un ciment fait de marbre pilé, avec lequel on remplissoit les trous ou cavités. Winckelmann cite comme exemple de cette espèce de restauration, un sphinx qui se voit parmi les ornemens d'un autel endommagé, et dont la joue étoit ainsi restaurée par un ciment qui réparoit une défectuosité de la matière. Cet autel, découvert en 1767 dans l'île de Caprée, avoit été acquis par M. Hamilton, à Naples. La restauration des parties mutilées se faisoit anciennement, comme elle se fait encore aujourd'hui, au moyen d'un tenon qu'on introduisoit dans les trous pratiqués dans la portion endommagée, et dans la portion ajoutée, pour assujétir et réunir ces parties. Ensuite on les assujettit au moyen du plomb. Les jurisconsultes Paulus et Pomponius nous apprennent qu'on avoit quelquefois coutume de restaurer les statues en prenant un bras et une jambe ou quelqu'autre partie du corps d'une autre statue.

Beaucoup de statues ont été probablement brisées et restaurées dans l'antiquité. Pendant les guerres civiles de la Grèce, sur-tout celle des Achéens contre les Ætoliens, les monumens publics furent souvent dévastés; d'autres peuvent avoir été brisés pendant leur transport à Rome. Dans cette ville même, les monumens de l'art eurent souvent beaucoup à souffrir. Selon Winckelmann, ce qui rend sur-tout très-vraisemblable la mutilation des monumens dans la Grèce, ce sont les statues découvertes à Baies, puisque l'histoire ne nous apprend point que, depuis l'époque où les arts ont été introduits en Italie, jusqu'à leur décadence, on ait exercé aucun acte d'hostilités dans ces cantons, où les riches Romains avoient leurs plus belles maisons de campagne. Après les Antonins, continue le même auteur, les arts étant tombés dans une décadence totale, il est probable qu'on ne songea pas non plus à réparer les monumens endommagés. Il pense que les ouvrages de l'art découverts et à découvrir aux environs de Baies, ont été apportés mutilés de la Grèce, et ont été ensuite restaurés en Italie. Quant aux productions de l'art trouvées à Rome,

il y en a aussi probablement quelques-unes qui y ont été apportées mutilées de la Grèce ; mais elles ont encore essuyé dans cette ville bien d'autres revers, auxquels on doit attribuer leur mutilation. Combien les monumens antiques ne doivent-ils pas avoir souffert, dans le grand incendie de Rome sous Néron, et dans les troubles de Vitellius, pendant lesquels on se défendit dans le Capitole en lançant des statues sur les assaillans. Outre les statues brisées et restaurées dans l'antiquité, il y a encore une grande quantité de monumens qui ont été détruits dans les irruptions des peuples du Nord, dans les saccagemens de Rome et des autres provinces d'Italie.

Toutes les pièces rapportées dans les statues antiques ne sont pas cependant des restaurations ou des additions modernes. Souvent on travailloit les têtes séparément, et on les adaptoit ensuite aux troncs ; il est aussi arrivé souvent qu'on changeoit la tête des statues honoraires à l'avénement des nouveaux magistrats.

En Italie, où les statues antiques qu'on déterroit quelquefois dans les ruines furent employées principalement pour en décorer les palais, les villæ, les salles, il est naturel qu'on se soit de tous les temps attaché à restaurer les monumens mutilés, parce qu'une statue, un buste, un bas-relief fragmentés ne sont jamais des objets aussi agréables à l'œil que lorsqu'il n'y manque rien. Parmi les artistes à qui on doit des restaurations de monumens antiques, on en distingue quelques-uns dont le nom est célèbre, tels que Michel-Ange, *Guglielmo della* Porta, *Sansavino* Tatta, *Fra. Giov.* Agnolo, *Pietro* Tacca, Salvetti, etc. ; mais le plus souvent on a abandonné le soin de la restauration à des artistes médiocres. Souvent même il est arrivé que des artistes fort habiles dans la pratique de la sculpture, n'avoient pas assez de connoissances du costume antique et des mythes des anciens pour bien restaurer. Aucune des statues restaurées par Bouchardon, n'a les attributs qui lui conviennent.

Parmi les artistes modernes, M. Cavaceppi s'est sur-tout fait une grande réputation par ses restaurations. Il a publié une collection de gravures de ses antiques restaurées, mais il manque à cet ouvrage précisément ce qui le rendroit utile aux amateurs de l'art et de l'antiquité, l'auteur n'a indiqué ni dans la gravure, ni autrement, ce qui est vraiment antique et ce qui est restauré. Il donne une explication assez bizarre de ses motifs : l'art du restaurateur, selon lui, consiste précisément en ce qu'on ne puisse pas distinguer ce qui est antique de ce qui est moderne. Cela peut en quelque sorte être vrai, lorsqu'il s'agit des monumens eux-mêmes, où la restauration doit en effet être exécutée avec tant d'art que les yeux n'en soient pas choqués, et que le monument fasse parfaitement illusion. Mais l'artiste qui restaure ne doit et ne veut pas être un faussaire ; il peut, avec toute la franchise possible, indiquer ce qui vient de lui, et il doit même le faire lorsqu'il en présente au public des gravures. L'ouvrage de M. Cavaceppi, pour ne point contenir l'indication des restaurations, a perdu toute espèce d'utilité.

L'art de restaurer les tableaux gâtés par le temps, les accidens, la poussière, la fumée, etc., de leur rendre leur premier éclat, leur première beauté, est une découverte due aux temps modernes, et on l'a porté dans ces derniers temps à une très-grande perfection. On doit à cette découverte la conservation de beaucoup de chefs-d'œuvre qui se trouvoient déjà tellement dégradés, qu'on n'en faisoit plus au-

cun cas, et qui, après la restauration, sont redevenus l'ornement des plus belles galeries de tableaux.

Beaucoup de personnes ont regardé le procédé de la restauration comme une profanation des chefs-d'œuvre des grands maîtres, et elles ont pensé que la restauration hâtoit la destruction des tableaux : cela est vrai lorsque cette opération est confiée à un restaurateur mal-adroit; mais lorsque les tableaux sont confiés à d'habiles mains, il est certain que c'est le seul moyen de prévenir leur destruction prochaine et inévitable. Certainement la restauration ne peut pas empêcher qu'à la longue un tableau n'ait le sort de tous les ouvrages de l'homme; mais n'est-ce pas déjà un grand avantage d'avoir pu prolonger d'un grand nombre d'années la jouissance que nous procure un beau tableau qui étoit à la veille de périr, ou qui étoit tellement couvert de crasse et de fumée, qu'on ne pouvoit plus rien y reconnoître ? Il est vrai que le desir de réparer les outrages du temps a malheureusement aggravé le dépérissement de plusieurs tableaux par des repeints grossiers et de mauvais vernis dont on a recouvert plusieurs traits du premier pinceau ; d'autres motifs encore ont contribué à altérer la pureté des plus belles compositions ; on a vu un prélat faire couvrir d'une chevelure discordante les charmes d'une Madeleine. Cependant on est parvenu à des moyens efficaces de restauration : on transporte sur une toile nouvelle une peinture dont la toile se détruit, ou dont le bois est vermoulu ; on fait disparoître les touches profanes d'un pinceau étranger ; on supplée avec scrupule aux traits effacés, et on rend la vie à un tableau qui finissoit ou qui étoit défiguré. Il paroît que c'est sur-tout aux Vénitiens qu'est dû l'art de restaurer les tableaux : cet art étoit, à Venise, plus nécessaire que par-tout ailleurs. Le climat, l'humidité de l'air, et la proximité de la mer qui impreigne l'atmosphère de parties salines, devoit avoir et avoit en effet une influence funeste sur les tableaux. C'est ce qui engagea le gouvernement de Venise à pensionner quelques habiles artistes pour qu'ils eussent à veiller à la conservation des tableaux appartenant à l'Etat, et à nettoyer sans danger ceux qui avoient souffert. En 1778, on consacra à ce genre de travail une grande salle à Saint-Jean-Paul, et la direction en fut confiée à M. Pierre Edwards. Depuis cette époque, beaucoup de chefs-d'œuvre que la vétusté avoit rendus presque méconnoissables, y ont été restaurés avec le plus grand succès ; on cite un saint Laurent du Titien, qui, au moyen de cette restauration, a été arraché à la destruction, et qui pourra encore offrir un modèle à l'étude pendant une longue suite d'années.

Mais si on doit l'invention de cet art aux Vénitiens, on peut dire aussi que c'est à Paris qu'il a surtout fait des progrès. On peut citer à ce sujet la suite des beaux tableaux de Le Sueur, qui représentent la vie de S. Bruno; dans l'origine ils étoient peints sur bois, et c'est ainsi qu'on les voyoit autrefois aux Chartreux ; depuis quelques années on les a transportés sur la toile, et ils attirent encore l'admiration dans la galerie du Sénat-Conservateur, au palais du Luxembourg. Mais la restauration la plus remarquable est celle d'un des plus fameux tableaux de Raphaël, connu sous le nom de la *vierge de Foligno*. On l'apporta d'Italie dans le dernier état de dégradation, et il étoit évident que sans une prompte restauration, il auroit infailliblement péri. Sur l'invitation du mi-

nistre de l'intérieur, l'Institut nomma une commission pour suivre la restauration projetée. Cette commission étoit composée de deux membres de la classe des sciences physiques et mathématiques, MM. *Guyton* et *Berthollet*, et de deux membres de la classe de littérature et des beaux-arts, MM. *Vincent* et *Taunay*. La réunion de membres de ces deux classes étoit déterminée par l'objet de la restauration, qui en effet peut être divisée en deux parties; l'une qui se compose des opérations mécaniques, dont le but est de détacher la peinture du fond où elle étoit fixée, pour la transporter sur un nouveau; l'autre qui consiste à nettoyer la surface de la peinture de tout ce qui peut la ternir, à rendre le véritable coloris au tableau, et à réparer les parties détruites par des teintes habilement ménagées et fondues avec les traits primitifs : de là la division distincte des opérations mécaniques, et de celles de l'art de peindre; les premières ont sur-tout fixé l'attention des commissaires de la classe des sciences; et les autres, qui exigeoient l'habitude de manier le pinceau, étoient l'objet de l'attention spéciale des commissaires de la classe des beaux-arts. Le rapport que cette commission a fait à l'Institut le premier nivôse an 10, sur la restauration du tableau de Raphaël, connu sous le nom de *vierge de Foligno*, et qui se trouve dans le cinquième volume des *Mémoires de Littérature et Beaux-Arts*, prouve quel respect religieux les artistes employés par l'administration du Musée, ont apporté à cette opération aussi importante que délicate, et qui peut toujours faire craindre quelqu'altération dans le dessin et dans le coloris, sur-tout quand il s'agit d'un tableau de Raphaël. La partie mécanique de la restauration de ce tableau a été confiée à M. Hacquins, dont l'intelligence, l'adresse et l'habileté ont mérité les éloges de la commission. Le tableau dont nous parlons représente la Vierge, l'Enfant-Jésus, saint Jean, et plusieurs autres figures de différentes grandeurs. Il étoit peint sur un fond de bois blanc; une fente s'étendoit depuis le ceintre jusqu'au pied gauche de l'Enfant-Jésus; elle avoit dix millimètres d'écartement à son extrémité supérieure, et diminuoit progressivement jusqu'à la partie inférieure : depuis cette fracture jusqu'au bord, la surface formoit une courbe; le tableau s'écailloit dans plusieurs parties, et un grand nombre d'écailles s'étoient déjà détachées; la peinture étoit, de plus, piquée de vers dans plusieurs endroits. La première opération à entreprendre, étoit de rendre la surface plane; après avoir collé d'abord une gaze sur la peinture, M. Hacquins y est parvenu par des procédés consignés dans le rapport de la commission, dont nous empruntons ces détails. Après avoir rapproché les bords de la fente et réuni les parties séparées au moyen de la colle-forte, il a appliqué une seconde gaze sur la première, puis successivement deux papiers gris spongieux. Cette préparation qu'on appelle cartonnage, étant sèche, on a renversé le tableau sur une table, sur laquelle on l'a assujetti avec soin, et on a ensuite procédé à la séparation du bois, sur lequel étoit fixée la peinture. Par les différens procédés indiqués dans le rapport, M. Hacquins est parvenu à ne laisser de ce fond de bois que l'épaisseur d'une feuille de papier. Dans cet état, le bois a été successivement mouillé avec de l'eau pure, par petits compartimens, ce qui le disposoit à se détacher. Alors l'artiste le séparoit avec la pointe arrondie d'une lame de couteau. Le tableau ainsi dépouillé de tout le bois, a présenté à l'œil tous les

symptômes de sa dégradation. Il avoit été restauré anciennement, et les mauvais procédés employés alors rendoient l'opération de M. Hacquins d'autant plus difficile. A force d'adresse et de patience, il est enfin parvenu à surmonter tous les obstacles, et à replacer ce tableau sur une nouvelle toile. Par les différens procédés détaillés dans le rapport auquel nous renvoyons, ce tableau a été incorporé à une base plus durable que la première même, et prémuni contre les accidens qui en avoient produit la dégradation; puis il a été livré à la restauration pittoresque confiée à M. Rœser, dont les talens en ce genre étoient depuis long-temps connus de l'administration du Musée, et dont les succès multipliés ont motivé la confiance qu'elle lui a accordée. Cette partie pittoresque de la restauration n'est pas moins intéressante que la partie mécanique dont il vient d'être question. C'est à elle que nous devons la réparation des ravages du temps et de l'ignorance des hommes, qui, par leur impéritie, avoient encore ajouté à la détérioration de ce chef-d'œuvre. Cette partie essentielle de la restauration des ouvrages de peinture demande, dans ceux qui en sont chargés, un coup d'œil fin et exercé, pour savoir accorder les teintes nouvelles avec les anciennes, une connoissance approfondie des procédés employés par les maîtres, et une longue expérience pour prévoir, dans le choix et l'emploi des couleurs, ce que le temps peut apporter de changemens dans les teintes nouvelles, et par conséquent prévenir la discordance, qui seroit le résultat de ces changemens. L'art de la restauration pittoresque exige encore une attention scrupuleuse à ne recouvrir seulement que les parties endommagées, et une adresse extraordinaire pour accorder le travail de la restauration avec celui du maître, et pour ainsi dire restituer la pâte première dans toute son intégrité, et faire disparoître à tel point le travail, que l'œil même le plus exercé ne puisse distinguer ce qui est de la main de l'artiste restaurateur d'avec ce qui est de celle du maître. Grace aux soins qu'on a mis à la restauration de ce tableau, elle a aussi bien réussi qu'il étoit possible de le desirer. La commission fait à ce sujet quelques observations dont nous allons donner le résumé. Au premier aspect, toutes les parties de cet admirable ouvrage semblent actuellement être sorties de la main de Raphaël; cependant, en le considérant attentivement, on pourroit être surpris de voir que la portion de la draperie bleue qui couvre le genou gauche de la Vierge, ne soit point en parfait accord de ton avec les autres parties de la même draperie. La commission pense, sans cependant l'affirmer positivement, que quelque glacis qui lui donnoit plus de force de ton en aura été enlevé; le tableau ayant cependant offert la même discordance avant qu'il eût été soumis aux opérations de la restauration, on ne peut en accuser les artistes qui y ont été employés. Les commissaires font encore une remarque sur la tête de saint François, dans ce tableau; elle offre à l'œil un trait, une qualité de teinte et une pâte qui diffèrent d'une manière sensible de toutes les autres parties de l'ouvrage, à tel point qu'on seroit tenté de croire qu'elle n'est pas entièrement de la main de Raphaël. Au moment où le tableau arriva d'Italie, cette tête étoit cependant telle qu'on la voit actuellement. Des observations les plus scrupuleuses que les commissaires ont été à portée de faire à ce sujet pendant les opérations de la restauration, et qui sont consignées dans leur rapport, il résulte cependant que malgré la dissemblance entre cette partie de l'ouvrage et les au-

t...s qui en forment l'ensemble, on n'sauroit, sans témérité, affirmer que cette tête n'est pas de la main de Raphaël. « Nous nous félicitons, c'est ainsi que la commission s'exprime en terminant son rapport, d'avoir vu ce chef-d'œuvre de Raphaël rendu à la vie, brillant de tout son éclat, et par des moyens tels, qu'il ne doit plus rester aucune crainte sur le retour des accidens, dont les ravages menaçoient de l'enlever pour toujours à l'admiration générale. L'administration du Musée qui, par ses lumières a perfectionné l'art de la restauration, ne néglige rien pour conserver cet art réparateur dans toute son intégrité, et malgré des succès réitérés, elle ne permettra l'application de cet art qu'aux objets tellement dégradés, qu'il y a plus d'avantages à leur faire courir quelques hasards inséparables d'opérations délicates et multipliées, que de les abandonner à la destruction qui les menace ».

Outre le *Rapport de la Commission de l'Institut*, que nous avons cité, et dont nous venons de donner l'extrait, on peut encore consulter, sur la restauration des tableaux, un ouvrage intitulé : *Handmaid to the arts ;* Londres, 1758, in-8°., et une *Lettre* de *Louis* Crispi, dans les *Lettere sulla pittura, scoltura*, etc. — Dans le *Gentleman Magazin*, de 1764, page 534, on trouve des observations sur les tromperies commises au moyen des procédés de la restauration, et sur les suites qui peuvent en résulter pour la valeur et la restauration des tableaux.

Restituée ; on appelle *médailles restituées*, les médailles romaines qui ont été frappées à une époque postérieure à celle qui semble être indiquée par un des types, lequel, ainsi que la légende, sont imités d'après une médaille plus ancienne, tandis que l'autre type indique l'empereur qui les a fait frapper une seconde fois. Cette restitution des médailles est indiquée dans la légende par le mot restitvit en entier ou en abrégé. Les médailles restituées sont en général regardées comme rares. Les opinions des numismatistes à leur égard, diffèrent beaucoup entr'elles. Hardouin qui, dans ses *Œuvres choisies*, a donné un catalogue des médailles restituées, pense qu'après Néron, la famille des Flaviens ne pouvant pas se glorifier d'une origine aussi illustre que les empereurs précédens de la famille d'Auguste, voulut au moins faire remarquer qu'elle avoit les mêmes vertus qu'on avoit admirées non-seulement dans les empereurs, mais même dans ces fameux Romains qui avoient vécu avant l'empire des Cæsars. Les lettres rest., c'est à dire, *restituit*, sur les médailles frappées par les ordres de Titus, de Domitien, de Nerva et de Trajan, signifient donc, suivant le Père Hardouin, que ces princes ont redonné au monde l'exemple des vertus qui brilloient dans leurs prédécesseurs, et dans les célèbres personnages dont le nom se lit sur ces sortes de médailles. — Selon le Père Jobert, dans sa *Science des médailles*, les lettres rest. marquent que les médailles sur lesquelles on les lit, ont été frappées par l'ordre des empereurs qui ont voulu renouveler la mémoire de leurs prédécesseurs. Selon lui, Claude fut le premier qui restitua certaines médailles d'Auguste ; Néron fit de même. Tite, à l'exemple de son père, en restitua de presque tous ses prédécesseurs ; mais Gallien, sans y mettre les lettres rest, fit battre de nouveau la consécration de tous les empereurs précédens, en deux types, dont l'un est un autel, et l'autre un aigle. On les reconnoît, ajoute-t-il, par le volume et par le métal, qui n'est que du billon. — Bimard de la Bastie,

dans ses notes sur l'ouvrage du Père Jobert, a proposé des doutes sur l'opinion de cet auteur, ainsi que sur celle du Père Hardouin; il observe que les médailles de Claude et de Néron, qu'Oisel a fait graver avec le mot REST, et sur lesquelles Jobert fonde son opinion, sont regardées comme fausses et de coins modernes. Selon lui, ce n'est que sous Titus que commencent les médailles restituées, et nous en connoissons qui ont été frappées pour Auguste, Livie, Agrippa, Drusus, Tibère, Drusus, fils de Tibère; pour Germanicus, Agrippine, mère de Caligula, pour Claude, pour Galba et pour Othon. A l'exemple de Titus, Domitien restitua des médailles d'Auguste, d'Agrippa, de Drusus, de Tibère, de Drusus, fils de Tibère, et de Claude. On ne connoît que des médailles d'Auguste qui aient été restituées par Nerva. Trajan en a restitué de presque tous ses prédécesseurs. On connoîs celles de Jules-Cæsar, d'Auguste, de Tibère, de Claude, de Vespasien, de Titus et de Nerva. Il avoit, outre cela, restitué un très-grand nombre de médailles des familles romaines; on a celles des familles *Æmilia*, *Cæcilia*, *Carisia*, *Cassia*, *Claudia*, *Cornelia*, *Cornuficia*, *Didia*, *Horatia*, *Julia*, *Junia*, *Lucretia*, *Manilia*, *Maria*, *Martia*, *Memmia*, *Minucia*, *Norbana*, *Numonia*, *Rubria*, *Sulpicia*, *Titia*, *Tullia*, *Vipsania*. A ces familles, il faut encore ajouter la famille *Livineia*, dont le Muséum Theupoli a publié une médaille restituée, et la famille *Scribonia*, dont il y en a une dans le Muséum Pembrock, de sorte que leur nombre s'élève en tout à vingt-huit. Marc-Aurèle et Lucius Vérus, enfin, ont fait restituer un denier de Marc-Antoine. — Le Père BALDINI, dans sa nouvelle édition des *Médailles impériales* de Vaillant, a pensé que le but dans lequel quelques empereurs ont fait frapper des médailles restituées, a été de se faire aimer du sénat et du peuple romain, en leur faisant voir qu'ils honoroient la mémoire des anciennes familles et de leurs prédécesseurs. — Cette opinion a été réfutee par LE BEAU, qui a inséré sur ce sujet six *Mémoires* dans les tomes 21 et 24 des *Mémoires de l'Académie*. « Si les empereurs, dit-il, qui ont fait frapper des médailles de restitution, ont eu l'intention que Baldini leur suppose, ils ont pris, pour arriver à leur but, une voie fort détournée et fort bizarre; d'ailleurs, c'étoit faire sa cour aux ombres, que de la faire à ces anciennes familles, la plupart éteintes; et si le Père Baldini prétend que les Romains en général prenoient ces hommages sur leur compte, quel gré pouvoient-ils savoir des honneurs qu'on rendoit à des morts, dont quelques-uns avoient été fort peu célèbres pendant leur vie même, et dont d'autres n'avoient emporté avec eux que la haine et le mépris public»? Selon Le Beau, le mot *restituit* signifie, que l'empereur qui est annoncé sur les médailles comme *restituteur*, a rétabli en tout ou en partie quelque monument de l'autre empereur ou du magistrat nommé sur la même médaille; et ce monument, ajoute-t-il, est tantôt représenté dans le type, tantôt il est simplement indiqué. Cette opinion adoptée aussi par KHELL, a été attaquée par M. NEUMANN, dans le second volume de ses *Médailles des peuples et des villes*, pag. 181 et suiv., à l'occasion d'un denier remarquable restitué par Trajan, et qui d'un côté offre le type de Janus bifrons, sans légende, de l'autre Jupiter dans un quadrige, dont les rênes sont tenues par une Victoire; le Dieu tient dans la main gauche le sceptre, et dans la droite la foudre, qu'il est sur le

point de lancer. Au-dessous du quadrige on lit le mot ROMA, et la légende dit que Trajan Auguste, surnommé Germanicus, Dacicus, a fait la restitution. Cette médaille, dit-il, est absolument contraire à l'opinion de Le Beau; elle rappelle évidemment, non pas la restitution d'un monument, mais celle des anciennes médailles de la république, dont les types ont la plus grande ressemblance avec ceux de la médaille de Trajan en question. Du reste, il fait encore observer que la plupart des difficultés que Bimard de la Bastie a opposées à l'opinion du Père Hardouin, peuvent aussi, à peu de changemens près, être opposées à Le Beau. — Enfin WISE, dans le *Catalogue du Cabinet Bodléien*, pense que la restitution des médailles prouve combien les Romains avoient de respect pour leurs anciennes monnoies; selon lui, les empereurs choisissoient de préférence, pour les *restituer*, les médailles anciennes remarquables par leur type ou par leur légende, qui se trouvoient en petite quantité entre les mains du peuple, et ils ajoutoient une autre inscription pour faire connoître par les ordres de qui cette restitution avoit eu lieu.

Quant au temps pendant lequel les médailles de restitution ont été frappées, les antiquaires sont d'accord que cet usage a commencé sous Titus et Domitien, qu'il a continué sous Nerva et Trajan, et qu'il a cessé sous Antonin-le-Pieux; qu'on n'en trouve ensuite qu'un seul exemple sur une médaille de Marc-Aurèle et de Lucius Vérus; enfin que les médailles d'Auguste restituées par Claude et par Néron, sont fausses.

RESTITUTION *d'une médaille*, se dit d'une médaille restituée. *Voy.* RESTITUÉE.

RETABLE; ouvrage d'architecture, fait de marbre, de pierre ou de bois, qui forme la décoration d'un autel; on appelle *contre-retable*, le fond du retable seulement, c'est-à-dire, le lambris dans lequel on enchâsse un tableau ou un bas-relief, et contre lequel sont adossés le tabernacle et les gradins. *Voy.* AUTEL.

RETIAIRE; espèce de gladiateur qui n'avoit aucune arme défensive; il étoit vêtu d'une tunique courte. Il portoit seulement d'une main une espèce de trident; et de l'autre un filet dont il enveloppoit son ennemi. Cependant quelques-uns lui donnent un casque à petit bord, un bouclier, et un poignard ou petite épée. Du moins, c'est ainsi qu'il est représenté planche 12, du tom. VIII, *Lucerne*, des antiquités d'Herculanum. Mais on n'apperçoit pas le filet dont il devroit être armé, à moins qu'on ne le suppose caché sous l'instrument qu'il tient de la main droite. Le monument publié par Caylus, tom. IV, pl. 53, ne peut représenter un rétiaire, comme le croit cet écrivain. Car, puisque le gladiateur y est entièrement enveloppé du filet, et que d'ailleurs il est dans l'attitude d'un vaincu, ce ne peut être que le *mirmillo* ou *secutor* qu'on lui a opposé pour adversaire, et qu'il a mis hors de combat. Au reste, on n'a point de monumens certains à cet égard.

RETICULATUM. *Voy.* MUR, t. II, pag. 502, colonne 2. — Perrault et quelques autres auteurs se sont trompés en avançant que le reticulatum étoit un mur construit en pierres, dont la face étoit celle d'un parallélogramme. Vitruve préfère le reticulatum à l'incertum, parce qu'il avoit l'apparence plus régulière; mais il observe en même temps que le reticulatum manquoit de solidité, parce que les pierres n'étoient pas posées horizontalement.

RETOMBÉE; c'est la distance hori-

zontale de la naissance d'un arc à la perpendiculaire qui tombe d'une des divisions de cet arc.

Retouché ; quoiqu'on dise qu'un maître *retouche* son tableau, pour faire entendre qu'il y donne des forces, des finesses, qu'il y met la dernière main, on entend toujours par tableau *retouché*, un tableau raccommodé.

En gravure, on appelle *épreuve retouchée* une épreuve d'une planche non terminée, et qu'au moyen du crayon ou du lavis, on a conduit à l'effet que doit produire la planche finie. Mais on entend toujours par planche *retouchée*, une planche usée dont on a réveillé les travaux. L'opération de retoucher une planche se fait quelquefois par le maître lui-même ; dans ce cas les épreuves perdent quelque chose de leur fraîcheur, mais elles conservent encore une partie de leur esprit primitif. Le pire qui puisse arriver aux planches, c'est de tomber entre les mains de ces ouvriers qui grattent les planches au lieu de les retoucher, qui détruisent et tuent l'harmonie et l'esprit de l'original. C'est ainsi que sont la plupart des anciennes planches retouchées en Italie, ainsi que les épreuves de *Jacob* Frey, regrattées par son fils, *Philippe* Frey. Comme les bonnes épreuves de quelques célèbres estampes modernes, telles que quelques pièces de *Balechou* et *Woollet*, sont montées à un prix exorbitant, il faut souvent se contenter des impressions courantes. Dans ce cas, les épreuves foibles sont encore préférables aux épreuves retouchées.

Retoucher, Retouche ; ces deux mots expriment le soin que se donne un peintre en travaillant à son ouvrage. Ces mots signifient encore le soin que prend un professeur ou un maître à corriger les ouvrages ou les études de ses élèves ; enfin on dit d'un homme qui fait profession de réparer les tableaux endommagés, qu'il les *retouche*, c'est-à-dire, qu'il place de la couleur où il en manque, et quelquefois même où il n'en manque pas. Lorsqu'un artiste modeste convaincu de la nécessité d'atteindre à la perfection, dit, je veux *retoucher* mon ouvrage, j'y vois des négligences, il se sert de ce mot dans le même sens dans lequel Boileau conseille aux poëtes de *repolir* leurs vers. On doit cependant remarquer à cet égard, qu'un tableau *trop retouché* rend un témoignage physique, et par-là très-sensible, du soin laborieux de l'artiste ; la couleur, délicate par sa nature, se montre alors visiblement fatiguée et altérée par les peines qu'on s'est données.

La partie de l'instruction des maîtres, qui consiste en ce qu'on appelle, en terme d'école de peinture, *retoucher les élèves*, est très-essentielle. Les maîtres peuvent influer beaucoup sur les progrès de leurs élèves, par les modèles qu'ils leur font imiter, et par les preuves démonstratives qu'ils doivent leur donner, en *retouchant* leurs ouvrages, des défauts dans lesquels ils sont tombés. Lorsque le maître, en passant un nouveau trait à côté ou sur le trait que lui présente l'élève, lui fait observer incontestablement combien cette *retouche* rend l'imitation plus conforme au modèle qui se trouve présent pour affirmer la vérité, que celui qu'avoit tracé l'elève ; lorsqu'il accompagne cette comparaison démonstrative d'une instruction claire, courte et appropriée au degré d'avancement, ainsi qu'à l'intelligence du dessinateur, il est certain que l'évidence se joint au raisonnement, et que cette leçon qui passe à-la-fois dans l'esprit par les yeux et par les oreilles, doit être très-efficace. La *retouche* du maître doit donc toujours être accompagnée d'une explication ou d'une instruc-

tion, dont elle doit être regardée comme la démonstration. Il en est de même de la composition et de la couleur.

Retour; est, dans l'architecture civile et militaire, l'angle saillant que forme une encoignure, un avant-corps, un entablement, et qu'on appelle retour d'équerre lorsque cet angle est droit. *Retour de tranchée*, se dit des coudes et zigzags que forment les boyaux de tranchées qu'on ouvre en avant, en se détournant tantôt à droite et tantôt à gauche, pour qu'ils ne soient pas enfilés par le feu de l'ennemi. *Retours d'une galerie de mines*, sont les différens coudes à angle droit, qu'on pratique dans une galerie de mines avant d'arriver sur le lieu qu'on veut faire sauter.

Retracer; c'est renouveler les traits d'un dessin qui sont effacés.

Retraite; est la diminution d'épaisseur d'un mur, qui se fait, soit par le parement extérieur soit par le parement intérieur, sur les assises de pierres dures qui forment son empattement.

Retranchement; se dit dans l'art de la distribution, de la partie d'une chambre ou de toute autre pièce qu'on a retranchée pour pratiquer quelque commodité, ou pour qu'elle soit mieux proportionnée. Ce mot se dit aussi des avances et saillies qu'on supprime dans les rues et sur les chemins publics, pour les rendre plus agréables et pour les aligner.

Réveillon, se dit en peinture, d'une partie d'un tableau qui est piquée d'une lumière vive, pour faire sortir les tons sourds, les nuances d'ombres, les demi-teintes, en un mot pour réveiller les spectateurs. La pratique de la peinture fournit quelques moyens, pour ainsi dire mécaniques, de réveiller les assoupis; mais ces moyens ne doivent être employés qu'à l'appui de ceux qui appartiennent plus à la partie de l'esprit. Les moyens que donne it la partie du métier sont ce qu'on appelle *réveillons de lumière*, *réveillons de couleur*, *réveillons de touche*.

Les *réveillons de lumière* sont autorisés par certains effets ou accidens. *V*. Accidens.

Les *réveillons de couleur* sont des effets de couleurs brillantes, piquantes, qu'autorisent des dispositions bien ménagées dans le clair-obscur. Ces dispositions ont lieu principalement par les accidens dont les nuages sont susceptibles, par des corps interposés ou dont l'interposition supposée laisse échapper la lumière, qui semble alors éclairer plus vivement la couleur des objets sur lesquels elle tombe et se répand. Un des principaux moyens de placer les *réveillons de couleur*, consiste dans le choix de la couleur des objets, qui est le plus souvent à la disposition de l'artiste, sur-tout relativement aux draperies et à certains accessoires.

Enfin, les *réveillons de touche* sont de légères exagérations qu'on excuse par l'effet qu'elles produisent, en attachant ou excitant l'attention sur des objets intéressans. Les réveillons, de quelque nature qu'ils soient, servent donc à rappeler le regard et à le ramener, s'il s'égare, à l'endroit du tableau où l'intérêt de l'artiste demande qu'il se fixe. Les moyens de réveiller doivent être ménagés par le peintre avec art, et employés avec discrétion. Les réveillons, en peinture, montrent une sorte d'artifice, ou tout au moins un art médité, et l'art le plus parfait est celui de le cacher.

Les réveillons sont souvent formés par des traits de lumière artistement jetés sur des masses qui en sont privées; ils leur rendent le piquant que risquoit de leur ôter cette privation. On peut les com-

parer aux dissonances dans la musique, qui doivent toujours être sauvées : il faut de même que les réveillons semblent près de rompre l'accord du tableau, et que cependant ils ne le rompent jamais. Ils détruisent la monotonie, et doivent toujours respecter l'harmonie.

Revers. *Voy.* Numismatique.

Revivre, se dit, en peinture, de l'éclat que donne le vernis aux couleurs qui l'avoient perdu. Le vernis fait revivre les couleurs.

Rez-de-chaussée ; est la surface d'un terrein de niveau avec une chaussée ou une rue. Rez est synonyme de niveau.

Rhipis. *Voy.* Eventail.

Rhodiacum ; dans l'intérieur de la partie de la maison, qui chez les Grecs étoit occupé par les hommes, il y avoit un péristyle plus grand que celui qui se trouvoit dans le gynæcée; il étoit des quatre côtés entouré de portiques, La place qui restoit libre au milieu du péristyle, étoit ordinairement couverte de gazon et plantée de fleurs. Ces portiques, qui formoient le péristyle, étoient ou tous de même hauteur, ou bien les colonnes de celui qui étoit exposé au midi étoient plus élevées. Lorsque le péristyle avoit cette dernière disposition, on l'appeloit *rhodiacum*. Derrière ces portiques, les murs de l'édifice étoient couverts de stuc, mais les plafonds étoient en boiserie. Selon la description que Vitruve nous donne des maisons grecques, il y avoit derrière ces portiques différentes chambres tout autour du péristyle. Derrière le portique septentrional étoit la salle à manger cyzicénienne, et une salle destinée à y placer des tableaux ; vers l'orient étoit la bibliothèque, vers l'occident étoient les *exedræ*, ou cabinets de conversation (*V.* Exedra) ; vers le sud enfin, étoit un grand œcus carré ou une grande salle, dans laquelle le maître de la maison prenoit ses repas avec ses amis. *Voy.* Gynæcée, Salle.

En décrivant la partie des maisons grecques qui servoit d'habitation aux hommes, Vitruve ne fait mention ni de chambre à coucher, ni de chambre habitée ordinairement; il paroît, d'après cela, que le maître de la maison passoit la journée dans les exedræ ou dans la bibliothèque, et dans l'œcus, lorsqu'il avoit de la société. Il n'avoit donc pas besoin de chambre destinée particulièrement à être habitée pendant la journée ; la chambre à coucher et la salle à manger lui étoient probablement communes avec sa femme. D'après la description que Vitruve donne de l'habitation des hommes chez les Grecs, il paroît qu'elle ne comprenoit que les chambres de luxe, et plutôt superflues que nécessaires ; les parties nécessaires et essentielles du logement paroissent avoir fait partie du gynæcée ou de la partie de la maison habitée par les femmes.

Rhyparographia ; on appeloit ainsi un genre de peinture inférieur : il consistoit à représenter des boutiques où l'on vendoit des denrées communes et ordinaires. Le tom. iii, planche 43 des *Pitture d'Ercolano*, en fournit un exemple. Pline et Vitruve parlent de ces peintures rhyparographiques, dont on ornoit souvent les murs ou parois des maisons.

Rhythme; c'est, dans sa définition la plus générale, la proportion qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. C'est, en musique, la différence du mouvement qui résulte de la vîtesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la briéveté des temps. Voici d'abord ce qu'on peut dire du rhythme des anciens. Comme les syllabes de la langue grecque avoient une quantité et des valeurs plus sensibles, mieux déterminées que celles de

notre langue, et que les vers qu'on chantoit étoient composés d'un certain nombre de pieds que formoient ces syllabes longues ou brèves différemment combinées, le rhythme du chant suivoit régulièrement la marche de ces pieds, et n'en étoit proprement que l'expression. Il se divisoit, ainsi qu'eux, en deux temps; l'un frappé, l'autre levé : l'on en comptoit trois genres, même quatre et plus, selon les divers rapports de ces temps. Ces genres étoient l'égal, qu'ils appeloient aussi dactylique, où le rhythme étoit divisé en deux temps égaux; le double, trochaïque ou iambique, dans lequel la durée de l'un des deux temps étoit double de celle de l'autre; le sesquialtère, qu'ils appeloient aussi pæonique, dont la durée de l'un des deux temps étoit à celle de l'autre en rapport de trois à deux; et enfin l'épitrite, moins usité, où le rapport des deux temps étoit de trois à quatre. Les temps de ces rhythmes étoient susceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de syllabes qui le composoient; mais les deux temps conservoient toujours entr'eux le rapport déterminé par le genre du rhythme. Outre cela, le mouvement et la marche des syllabes, et par conséquent des temps et du rhythme qui en résultoit, étoit susceptible d'accélération et de ralentissement, à la volonté du poëte, selon l'expression des paroles et le caractère des passions qu'il falloit exprimer. Ainsi de ces deux moyens combinés, naissoient des foules de modifications possibles dans le mouvement d'un même rhythme, qui n'avoit d'autres bornes que celles en-deçà ou au-delà desquelles l'oreille n'est plus à portée d'appercevoir les proportions. Le rhythme par rapport aux pieds qui entroient dans la poésie qu'on mettoit en musique, se partageoit en trois autres genres. Le simple, qui n'admettoit qu'une sorte de pieds; le composé, qui résultoit de deux ou plusieurs espèces de pieds, et le mixte, qui pouvoit se résoudre en deux ou plusieurs rhythmes, égaux ou inégaux, selon les diverses combinaisons dont il étoit susceptible. Une autre source de variété dans le rhythme, étoit la différence des marches ou successions de ce même rhythme, selon l'entrelacement des différens vers. Le rhythme pouvoit être toujours uniforme, c'est-à-dire, se battre à deux temps toujours égaux, comme dans les vers hexamètres, pentamètres, adoniens, etc.; ou toujours inégaux, comme dans les vers purs incubiques : il pouvoit être diversifié, c'est-à-dire, mêlé de pieds égaux ou d'inégaux, comme dans les scazons, les choriambiques, etc. Mais dans tous les cas, les rhythmes, même semblables ou égaux, pouvoient, je le répète, être fort différens en vîtesse, selon la nature des pieds.

Les silences se trouvoient aussi dans le rhythme ancien, non pas à la vérité comme les nôtres, pour faire taire quelqu'une des parties ou pour donner certains caractères au chant, mais seulement pour remplir la mesure de ces vers appelés catalectiques, qui manquoient d'une syllabe; ainsi le silence ne pouvoit jamais se trouver qu'à la fin du vers, pour suppléer à cette syllabe. A l'égard des tenues, les anciens les connoissoient sans doute, puisqu'ils avoient un mot pour les exprimer. La pratique en devoit être cependant fort rare parmi eux; du moins cela peut-il s'inférer de la nature de leur rhythme, qui n'étoit que l'expression de la mesure et de l'harmonie des vers. Il ne paroît pas non plus qu'ils pratiquassent les roulades, les syncopes ni les points, à moins que les instrumens ne fissent quelque chose

de semblable en accompagnant la voix, ce dont on n'a nul indice. Vossius relève beaucoup le mètre ancien, et il lui attribue toute la force de l'ancienne musique. Il dit qu'un rhythme détaché comme le nôtre, qui ne représente aucune image des choses, ne peut avoir aucun effet, et que les anciens nombres poétiques n'avoient pas été inventés pour cette fin, que nous négligeons. Il ajoute que le langage et la poésie modernes sont peu propres pour la musique, et que nous n'aurons jamais de bonne musique vocale jusqu'à ce que nous fassions des vers favorables pour le chant, c'est-à-dire, qu'à l'exemple des anciens, nous donnions à notre langage la quantité et les pieds mesurés, en proscrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Au surplus, le rhythme est une partie essentielle de la musique, et sur-tout de l'imitative. Sans lui la mélodie n'est rien, et par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours. Comme la mélodie tire son caractère des accens de la langue, le rhythme tire le sien du caractère de la prosodie, et alors il agit comme image de la parole. A cela j'ajouterai que certaines passions ont, dans la nature, un caractère rhythmique, aussi bien qu'un caractère mélodieux, absolu et indépendant de la langue : la tristesse, par exemple, marche par temps égaux et lents, de même que par tons remisses et bas ; la joie, par tons sautillans et vîtes, de même que par tons aigus et intenses. Il seroit possible d'observer dans toutes les autres passions un caractère propre, mais bien plus difficile à saisir, parce que la plupart de ces passions étant composées, participent plus ou moins, tant des précédentes, que l'une de l'autre. *Voy.* DANSE.

Isaac VOSSIUS a écrit un traité *de Poematum cantu et viribus rhythmi*; Lond. 1673, in-8°. Plusieurs de ses assertions ont été discutées et réfutées par FORSTER, auteur anglais, dans un ouvrage intitulé : *Essay on the different nature of accent and quantity*; Eton. 1763 et 1766, in-8°. — *Fabius-Marius* VICTORINUS, grammairien romain du quatrième siècle, a également traité du rhythme ou de ce que les anciens appeloient ainsi, dans un ouvrage intitulé : *de Orthographia et ratione carminum*. — Dans le septième volume des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, on trouve un *Mémoire* de BURETTE, sur le *Rhythme de l'ancienne musique*. — En tête de l'*Histoire de la musique* de BURNEY, on trouve un traité sur la musique des anciens, dont le sixième chapitre traite du rhythme. — *Æn.* NAS, *de Rhythmo græcorum, liber singularis*; Oxon. 1789, in-8°. — MILFORT, dans son *Essay on the harmony of language*, Londres, 1774, in-8°., traite aussi ce sujet. — La *Prosodia rationalis* de *J.* STEELE, Londres, 1779, in-4°., contient plusieurs observations sur le rhythme, sur-tout à la page 201 et suiv. — *W.* JOUNG a inséré sur ce sujet un Mémoire dans le second volume des *Transactions de la Société royale d'Edimbourg*, 1790, in-4°. — On peut encore consulter l'ouvrage de M. BOUCHAUD, intitulé : *Antiquités poétiques* ou *Dissertations sur les poètes cycliques et sur la poésie rhythmique*; Paris, an 7, in-8°. — *Joseph* RIEPEL a fort bien développé la doctrine du rhythme musical dans un ouvrage allemand intitulé : *Elémens de composition musicale*; Ratisbonne, 1754.

RHYTHMIQUE ; c'est la partie de l'art musical qui enseignoit à pratiquer les règles du mouvement et du rhythme, selon les loix de la rhythmopée. La rhythmique consistoit, en général, à savoir choisir

entre les trois modes établis par la rhythmopée, le plus propre au caractère dont il s'agissoit, à connoître et posséder à fond toutes les sortes de rhythmes, à discerner et employer les plus convenables en chaque occasion, à les entrelacer de la manière à-la-fois la plus expressive et la plus agréable, et enfin, à distinguer l'*arsis* et la *thesis*, par la marche la plus sensible et la mieux cadencée. *Voyez* RHYTHME.

RHYTHMOPÉE : c'est la partie de la science musicale qui prescrivoit à l'art rhythmique les loix du rhythme et de tout ce qui lui appartient. La rhythmopée étoit à la rhythmique ce qu'étoit la mélopée à la mélodie. La rhythmique avoit pour objet le mouvement ou le temps, dont elle marquoit la mesure, les divisions, l'ordre ou le mélange, soit pour émouvoir les passions, soit pour les changer, soit pour les calmer. Elle renfermoit aussi la science des mouvemens muets, appelés *orchesis*, et en général de tous les mouvemens réguliers; mais elle se rapportoit principalement à la poésie, parce qu'alors la poésie régloit seule les mouvemens de la musique, et qu'il n'y avoit point de musique purement instrumentale qui eût un rhythme indépendant. On sait que la rhythmopée se partageoit en trois modes ou tropes principaux, l'un bas et serré, un autre élevé et grand, et le moyen paisible et tranquille ; mais du reste les anciens ne nous ont laissé que des préceptes fort généraux sur cette partie de leur musique, et ce qu'ils en ont dit se rapporte toujours aux vers ou aux paroles destinées pour le chant.

RHYTON ; le *rhyton*, expression dérivée d'un mot grec qui signifie couler, étoit un vase à boire. Selon Ctesias, les Arabes, les Paphlagoniens, les Thraces, buvoient dans des cornes, et les peuples septentrionaux employoient à cet usage celles du bœuf sauvage. Lorsque les arts mécaniques, plus perfectionnés, imitèrent pour les besoins de l'homme les productions naturelles, on fit des vases de terre cuite en forme de corne, et ce sont ces vases qu'on appela *rhyton*. Le Cabinet impérial en possède plusieurs; il y en a un en verre dans le Musée Portici. On en fit aussi de métal. La belle forme et les ornemens de quelques rhytons témoignent que le goût chercha ensuite à les varier et à les embellir. Ces vases avoient un trou comme celui qu'on pratiquoit à l'extrémité des anciennes cornes. Dans une peinture antique d'Herculanum, t. 1, pl. 14, on voit l'eau s'écouler d'un rhyton. Dans la suite, on conserva cette forme à quelques vases grecs, mais on boucha l'extrémité, et on accompagna le vase d'une ou de deux anses. Le Cabinet impérial en possède deux de cette espèce, gravés dans CAYLUS, tom. 1, pl. 35. Un des plus beaux rhytons, est celui qui se voit sur un vase grec d'HAMILTON, publié par TISCHBEIN, tom. III, planche 46; il est terminé par un pégase. Quelquefois l'ouverture du vase est ornée de peintures, comme le précédent, sur le bord duquel est représenté le combat des grues et des myrmidons. Le plus souvent l'extrémité se termine par une tête d'animal, tel qu'un sanglier, un bœuf, un cheval ou un griffon. Ceux publiés par Caylus, et dont j'ai parlé un peu plus haut, sont terminés, l'un par une tête de sanglier, et l'autre par celle d'un jeune cerf. L'usage du rhyton avoit passé en Ægypte. Dans la magnifique procession de Ptolémée Philadelphe, on vit un char qui portoit une corne, c'est-à-dire, un rhyton d'or de trente coudées. Ce prince fit représenter Arsinoé avec un rhyton à la main, l'artiste le remplit de fruits, et le

convertit ainsi en une corne d'abondance. Selon l'abbé Barthelemy, c'est ce rhyton qui, sur les monnoies frappées en Ægypte sous les Ptolémées, sert de type au revers des médailles d'Arsinoé; et les numismatistes ont tort de vouloir toujours y reconnoître une corne d'abondance. Mais Eckhel observe que ce même type se retrouve sur les médailles d'autres reines d'Ægypte, telles qu'Arsinoé, épouse de Ptolémée Philopator; Bérénice, épouse de Ptolémée x, et Cléopâtre. Le rhyton, symbole des festins, peut avoir été, chez les Alexandrins, le signe de la joie et de l'abondance; et les autres princesses, à l'exemple d'Arsinoé, l'auront reçu sur leurs médailles comme les princes adoptèrent l'aigle de Ptolémée Soter. Sur la belle coupe de sardonyx du roi de Naples, le Nil tient à la main un rhyton, comme symbole de l'abondance. Sur la mosaïque de Palestrine, on voit des Ægyptiens sous une treille, qui boivent dans des rhytons, et à quelque distance, plusieurs de ces vases sont sur une table. Le rhyton se voit très-rarement dans la main de Bacchus; je n'en connois aucun exemple sur les vases grecs et sur les plus anciens monumens de l'art; cependant Nonnus lui assigne la corne comme un vase à boire. On en trouve sur des monumens moins anciens. Un camée du cardinal Carpegna, qui appartient aujourd'hui au Cabinet impérial, et qui a été figuré par Buonarroti, parmi ses *Medaglioni antichi*, p. 432, représente Bacchus tenant à la main un rhyton terminé par une tête de bélier. Sur la belle patère d'or qui fait partie des richesses de notre Cabinet impérial, et que j'ai publiée dans mes *Monumens inédits*, tom. I, pl. 24, on voit aussi Bacchus avec un rhyton, dont la forme est singulière: il est fait en tête de pavot, et on apperçoit à sa partie supérieure la couronne que forment les rudimens et les rayons du stigmate au-dessus de la capsule. Cette forme de rhyton est sans doute allégorique; elle indique le doux sommeil que procure l'ivresse. Le vase est terminé par un long tube recourbé. Sur quelques médailles, Bacchus tient aussi le rhyton.

L'usage de ce vase s'est conservé dans des temps plus modernes. La chasse de l'urus étoit un des plaisir des jeunes Gaulois; ils arrachoient les cornes de cet animal, qu'ils employoient à un double usage, celui de boire et d'en tirer un son comme du *lituus* romain. Cette coutume dura long-temps après la conquête et la civilisation de la Germanie et des Gaules; et dans le moyen âge, elle existoit principalement chez les nations du nord: les Danois, sur-tout, se servoient de ces cornes comme les anciens; ils les imitèrent en métal. Le Cabinet du roi de Danemarck possède une grande corne d'or, faite à l'imitation de celles d'urus. Olaüs Wormius a prouvé, par beaucoup de passages, l'antiquité de l'usage, chez les Danois, de boire dans des cornes. Le lord Bruce en possède une sur laquelle on a sculpté un grand nombre de figures; elle est gravée dans l'Archæologia Britannica, t. III, pl. VI; dans mes *Antiquités nationales*, t. V, art. 54, pl. 8, j'en ai publié une de la collégiale de Saint-Pierre à Lille, avec une incription danoise. Notre Cabinet en renferme de fort belles, qui n'ont pas encore été décrites. Ces cornes du moyen âge sont avec ou sans inscriptions, enrichies d'or, d'argent, ou sans ornemens; les garnitures sont plus ou moins ciselées; souvent elles sont portées sur un ou sur deux pieds figurés en pattes d'oiseau. Ces cornes se trouvent dans quelques églises, parce que, dans le moyen âge, le don d'une corne de cette espèce servoit à con-

firmer une concession. Le double usage de ces cornes, pour boire et pour appeler les chasseurs et les chiens, et pour annoncer les étrangers à la porte des châteaux, est confirmé par les figures représentées sur les cornes elles-mêmes, et par des vignettes d'anciens manuscrits. Sur un calendrier saxon publié par Strutt, dans son *Angleterre ancienne et moderne*, etc., pl. 10 et 11, on voit un homme qui sonne de cette espèce de cor pour annoncer un étranger, et un autre qui verse du vin d'une cruche dans une corne semblable, pour présenter à boire à cet étranger.

Riant. On applique ce mot, en peinture, à la représentation de sujets agréables et gracieux; tels que les pastorales, les noces, les sujets de la fable, et les paysages dont les sites sont bien choisis.

Rideau; dans l'intérieur des maisons et des palais, l'entrée des chambres n'étoit quelquefois fermée qu'au moyen d'un rideau ou tapis, appelé *velum cubiculare*, *aulæum* (*Voy.* Porte). C'est derrière un semblable rideau que, selon Lampride, Elagabale se cacha lorsque les soldats entrèrent dans sa chambre pour l'assassiner. Selon Suétone, Claude, de peur d'être assassiné, se cacha aussi derrière de semblables rideaux; il y fut découvert par un soldat et proclamé empereur. Lorsque le prince donnoit son audience, on levoit le tapis ou rideau, placé devant sa porte. Les juges dans les causes criminelles et qui demandoient un examen réfléchi, avoient coutume de laisser tomber un voile devant leur tribunal, pour se dérober aux regards des coupables et du peuple. C'étoit une marque de la difficulté qu'ils trouvoient dans l'affaire qui demandoit à être discutée. Cette coutume donna lieu à l'expression *ad vela sisti*, pour dire comparoître devant les juges; au contraire dans les affaires de peu d'importance on levoit le voile, et elles se jugeoient *levato velo*, c'est-à-dire en présence de tout le monde.

Dans les temples, on suspendoit souvent un rideau devant la statue de la divinité, pendant le temps qu'on ne sacrifioit point. Dans le temple de Jupiter à Olympie, il y avoit un rideau très-précieux de laine, artistement tissu, selon la manière des Assyriens, et teint en pourpre de Phœnicie; ce rideau étoit un don d'Antiochus. Il y avoit un rideau semblable dans le temple de Diane à Ephèse. Lorsqu'on vouloit découvrir la statue, le rideau étoit baissé comme dans le temple de Jupiter à Olympie, ou bien levé comme dans celui de Diane à Ephèse. C'est à tort que Stuart, dans ses *Antiquités d'Athènes*, tom. II, pag. 7 et 8, a avancé que ce rideau ou tapis étoit destiné à couvrir la partie du milieu du hypæthros, qui étoit ouvert. Ce rideau diffère des *velaria* dans les théâtres et dans les amphithéâtres.

Dans les théâtres des Romains, c'étoit l'usage de fermer la scène au moyen d'un rideau, avant le commencement du spectacle. Ce rideau étoit appelé *aulæum* et *siparium*. Il ne paroît pas que dans les anciens temps les Grecs aient eu de pareils rideaux devant la scène. Le *peripetasma* dont Pollux fait mention, étoit plutôt une toile qu'on étendoit par-dessus le théâtre pour mettre les spectateurs à l'ombre.

Lorsque le spectacle commençoit, on ne levoit pas la toile ou le rideau, comme cela se pratique aujourd'hui, mais on le baissoit. Pendant la représentation, on le laissoit sur la partie antérieure du proscenium, ou bien il pendoit devant l'hyposcenium, auquel il servoit en même temps d'ornement, ou bien on le faisoit entrer par une trappe sous le proscenium. Lorsque le spectacle étoit fini, on le levoit len-

tement le rideau pour refermer la scène. Un passage remarquable d'Ovide, dans le troisième livre de ses métamorphoses, vers III et suiv., nous en donne la preuve évidente. « Lorsque le rideau se lève, dit-il, les figures montent en haut; on voit d'abord le visage, et successivement les autres parties du corps, jusqu'à ce qu'elles paroissent en entier, et que leurs pieds soient placés sur le plancher de la scène ». Ce passage nous prouve évidemment que le rideau se levoit insensiblement, et que les différentes parties du corps paroissoient successivement, à commencer par la tête. On l'ornoit communément de représentations historiques, et les Romains choisissoient toujours de préférence des événemens de la dernière guerre qu'ils avoient soutenue, et les figures des héros d'un des peuples récemment soumis. Ces figures étoient, ou peintes, ou brodées, ou tissues.

Rideaux; dans le jardinage, ce sont des palissades de charmille qu'on pratique dans les jardins pour arrêter la vue, afin qu'elle n'en saisisse pas tout d'un coup l'étendue.

Rigaudon; sorte de danse dont l'air, qui porte aussi le nom de *rigaudon*, se bat à deux temps, d'un mouvement vif et gai, et se divise ordinairement en deux reprises phrasées de quatre en quatre mesures, et commençant par la dernière note du second temps. Dans les ballets, le rigaudon est également employé dans les caractères sérieux, dans le comique élevé, et dans le bas comique.

Rinceau, espèce de branche d'ornement, prenant naissance d'un culot, formée de grandes feuilles naturelles ou imaginaires, et de fleurons, graines et boutons, dont on décore les frises, les gorges, les rudentures, etc.

On appelle ainsi *rinceau*, un ornement de parterre, formant une espèce de ramage ou de grand feuillage. Il prend naissance d'un culot, et se porte vers le milieu du tableau, en rejetant d'espace en espace des palmettes, des fleurs, des graines, et autres ornemens. Les rinceaux sont à-peu-près passés de mode.

Ripieno; mot italien qui se trouve assez fréquemment dans les musiques d'église, et qui équivaut au mot *chœur* ou *tous*.

Ritournelle; c'est un trait de symphonie qui s'emploie en manière de prélude à la tête d'un air, dont ordinairement il annonce le chant; ou à la fin, pour imiter ou assurer la fin du même chant; ou dans le milieu pour reposer la voix, pour renforcer l'expression ou simplement pour embellir la pièce. Ce mot ritournelle qui vient de l'italien *ritornello*, c'est-à-dire, *petit retour*, a entièrement vieilli, et on ne s'en sert plus que rarement dans la musique de nos jours. Autrefois la ritournelle étoit regardée comme nécessaire au commencement et à la fin de chaque air.

Rituel. *Voy.* Antiphonier.

Rivières, Rivages. Il n'y a peut-être rien de plus difficile à mettre en perspective, pour quelqu'un qui n'est pas bien exercé dans cette science, que les rivières et leurs rivages qui serpentent dans une plaine. Ordinairement les eaux ne paroissent pas de niveau; l'artiste cherche à corriger ce défaut, sans pouvoir y réussir, parce qu'il s'imagine que le défaut tient à la manière de peindre les eaux, tandis que c'est la représentation des rivages qui occasionne cette fausseté. Le défaut de perspective dans les bords qui encaissent les eaux, fait paroître celles-ci en pente, tandis qu'elles devoient être planes sur le tableau, comme elles le sont dans la nature. Comme l'eau ne forme presque pas de lignes, il faut s'attacher à dessiner les rivages avec

soin, et à les faire serpenter dans la plaine, suivant la nature de leur profondeur dans le tableau, et la hauteur de l'horizon. On doit sentir que si le point de vue est bas, les sinuosités du cours de la rivière, en se repliant sur elle-même, doivent se rapprocher les unes des autres, à mesure qu'elles s'éloignent vers l'horizon; et qu'au contraire, si le point de vue est très-haut, on voit serpenter la rivière avec plus de développement, et les sinuosités des rivages s'éloigner d'eux-mêmes insensiblement, en arrivant sur le devant du tableau. Mais il faut bien observer de donner, à cet effet, aux lignes sinueuses des rivages, une ondulation douce et sans angles trop durs, ni trop de pente dans les lignes. C'est de-là que dépend la planimétrie des eaux, auxquelles on peut, par ce moyen, faire parcourir un grand espace de terrein, sans choquer l'œil du spectateur. Au reste, ce sont les études particulières faites d'après nature, qui donnent les meilleures leçons de perspective pour tous les objets indéterminés.

Roboraria. *V*. Parc, t. iii, p. 74.

Rocaille; assemblage de plusieurs coquillages avec des pierres inégales et mal polies, qui se trouvent autour des rochers. On donne aussi ce nom à une composition d'architecture rustique, qui imite les rocailles naturelles, et qui représente des grottes, des fontaines. On appelle encore *rocaille* des petits morceaux de verre de différentes couleurs, qui ont la forme de grains de chapelets, dont se servent les peintres sur verre pour faire leurs couleurs. On donne le nom de *rocailleur* à l'ouvrier qui met les rocailles en œuvre, et qui fait des grottes, des fontaines, etc.

Roche; par ce mot on entend, en minéralogie, un aggrégat; les substances connues sous le nom de *roches* sont extrêmement dures, ce qui fait qu'on ne s'en sert guère pour les travaux ordinaires d'architecture. Les Ægyptiens ont fait usage des roches pour plusieurs de leurs monumens, tels que les obélisques, etc. On en a aussi travaillé des colonnes et des statues. Il y a plusieurs variétés de roches, telles que les Granits, le Quarz micacé, la Roche cornéenne ou Pierre de corne, les Porphyres, la Roche serpentineuse, le Basalte. (*V*. ces mots.) Les Ægyptiens ont encore été les seuls qui aient gravé de petits objets sur des roches; ils y ont été conduits par les hiéroglyphes des obélisques. On trouve des caractères hiéroglyphiques sur des scarabées de granit, de basalte, de siénite, etc.

Rocher d'eau; c'est une fontaine isolée ou adossée, imitant une source, d'où sortent par plusieurs endroits des nappes et bouillons d'eau; quelquefois ces fontaines sont ornées de figures.

Roide, Roideur, se dit proprement des hommes et des animaux à qui il manque le degré nécessaire de souplesse. Dans les arts du dessin, on se sert de cette expression pour désigner des figures dessinées de manière à faire appercevoir de suite qu'elles sont immobiles ou que leurs mouvemens n'ont pas la légèreté, l'agilité convenables. Telles sont les figures ægyptiennes, celles du plus ancien style grec, certaines figures gothiques, celles des peuples sauvages, etc. Cette idée peut ensuite s'appliquer à tout ce qui a du mouvement, par exemple, au style, aux vers, à la mélodie; on l'applique encore, en général, au caractère d'un homme qui ne sait jamais céder quand il devroit le faire, ni prendre une route différente de celle qu'il suit habituellement. On sent facilement que la roideur est contraire à la beauté des formes. Dans les arts du dessin, il faut donc éviter la roi-

deur, si toutefois on ne s'est pas proposé de représenter un homme laid et mal-adroit. Dans la musique, ainsi que dans les arts de la parole, la roideur résulte de ce qu'on ne possède pas parfaitement bien le sujet qu'on traite; lorsqu'on veut parler d'un sujet dont on n'a pas des idées parfaitement claires et précises, ou lorsqu'on s'efforce d'être plus concis, plus court que ne le comporte la pensée, ou enfin lorsqu'on n'est pas bien maître de sa langue. La roideur, dans la modulation, dans le chant, vient ordinairement de ce que le compositeur n'a pas assez de connoissances en harmonie, et qu'il fait se suivre des sons et des accords qui n'ont pas entr'eux assez de liaison.

Les formes roides sont contraires à la nature, qui, dans les objets animés, a plus ou moins prodigué la souplesse, et dans les choses inanimées, la variété. L'art doit s'efforcer de ne se pas laisser vaincre par la nature. Toutes les fois que, dans les formes de l'homme ou des animaux, elle semble près d'affecter la ligne droite qui auroit de la roideur, elle l'abandonne aussi-tôt pour tracer une ligne ondoyante. Dans les campagnes cultivées, on peut rencontrer des formes roides; on n'en trouve point dans la campagne sauvage et abandonnée à elle-même. Le terrein est différemment sillonné par le passage ou le séjour des eaux, par l'impétuosité des vents ou des tempêtes. L'homme qui s'abandonne à lui-même n'a jamais de roideur dans ses attitudes; s'il en affecte quelquefois, c'est par effort; c'est qu'il pense que ce maintien lui sied mieux, annonce une meilleure éducation que celui qu'il prendroit naturellement. Si cette roideur, long-temps étudiée, lui est devenue familière, c'est qu'en lui l'habitude a vaincu la nature.

L'objet de l'art est la nature libre, et non pas la nature contrariée : l'artiste doit l'étudier et l'imiter dans toute la variété de ses formes et dans toute la souplesse de ses mouvemens. Dès qu'elle prend de la roideur à ses yeux, il doit croire que ce n'est plus elle; et dès qu'il en remarque dans son propre ouvrage, il doit être persuadé qu'il n'a fait qu'une fausse imitation.

Roiscoi. De petits poids de plomb placés aux angles de la chlamys, la forçoient à retomber et en maintenoient les plis : ces globules de plomb avoient la forme de glands, d'olives ou de grenades, et se nommoient *roiscoi*.

Rôle; c'est le papier séparé qui contient la musique que doit exécuter un concertant; il s'appelle partie dans un concert, et rôle à l'opéra. Ainsi on doit distribuer une partie à chaque musicien, et un rôle à chaque acteur.

Romaine. Dans le tome VII, pl. 34 de son *Recueil d'Antiquités*, Caylus a publié une balance antique connue aujourd'hui sous ce nom; on ne peut en avoir une plus complète. La balance y est placée en équilibre avec un de ces bustes de princes qui servoient de Poids. *Voy.* ce mot.

Romains; les premiers qui se livrèrent à Rome à la pratique des beaux-arts, étoient des artistes étrusques; par la suite, lorsque les Romains commencèrent à avoir des rapports plus fréquens avec la Grèce, sur-tout après la conquête de ce pays, beaucoup d'artistes grecs vinrent s'établir à Rome et y exercer leur talent. Il y a eu très-peu de Romains qui se soient appliqués à la pratique des beaux-arts. (*Voy.* à ce sujet les articles Peinture, *supra* pages 172, 173, et Sculpture.) L'architecture doit aux Romains plus que les autres arts. *V.* Architecture romaine, tom. I, p. 64 et suiv.

Dans le cinquième livre de son *Histoire de l'Art*, Winckelmann

a établi que les Romains n'avoient pas de style particulier dans les arts; et d'après ce que nous venons de dire, cela devoit être nécessairement, parce que ceux qui pratiquoient les arts à Rome étoient presque tous des Etrusques ou des Grecs, qui par conséquent apportoient à Rome le style de leur nation. Cette idée, dit-il, où l'on est que les artistes romains avoient un style particulier et différent du style grec, vient de deux causes. La première est la fausse explication des figures représentées dans les monumens antiques, et dans lesquels on a long-temps voulu trouver des traits de l'histoire romaine, lorsqu'au contraire c'étoient des sujets de la mythologie grecque, ce qui a été la cause qu'on a long-temps cru devoir attribuer ces ouvrages à des artistes romains. Il est cependant vrai qu'il y a des monumens qui représentent en effet des actions de quelques empereurs et des traits des premiers temps du peuple romain, qu'on pourroit appeler sa période mythologique. Les auteurs anciens, tels que Pline, parlent aussi expressément de quelques ouvrages de l'art exécutés à Rome pour figurer des faits historiques arrivés dans le même temps. Tel est le tableau que Valerius Messala fit faire l'an 490 de Rome, de la victoire navale qu'il avoit remportée sur les Carthaginois et sur Gélon en Sicile, tableau qu'on avoit exposé dans un des angles de la Curia Hostilia; tel est encore le tableau où Lucius Scipion fit représenter la victoire qu'il remporta en Asie, qui fut placé au Capitole, et celui de Lucius Hostilius Mancinus, qui le premier entra dans Carthage; dans ce tableau on voyoit cette ville, avec le siége, de la manière dont il l'avoit disposé; il fut exposé dans le *Forum*, à Rome. Malgré cela, on doit convenir que le plus grand nombre de monumens qui nous restent, représentent des sujets de la mythologie grecque. La seconde cause, continue Winckelmann, qui paroît avoir accrédité l'idée d'un style propre aux Romains, c'est le respect mal entendu qu'on a pour les ouvrages des Grecs. Comme il s'en trouve de médiocres, on les a attribués aux Romains, et on s'est cru plus judicieux en mettant les défauts plutôt sur le compte de ceux-ci que sur celui des Grecs. Ainsi on a souvent renfermé sous le nom d'ouvrages romains tout ce qui paroît médiocre, mais sans en particulariser les caractères. Winckelmann termine ce qu'il dit à ce sujet, par déclarer qu'il regarde comme une chimère l'idée d'un style romain dans l'art. Ce qu'il y a de certain, ajoute-t-il, c'est que dans le temps même où les artistes romains pouvoient voir et imiter les ouvrages des Grecs, ils étoient bien loin de pouvoir les atteindre. Pline lui-même atteste ce fait; dans le dix-huitième chapitre du trente-cinquième livre de son *Histoire Naturelle*, il nous apprend que deux têtes colossales placées au Capitole, attiroient les regards des spectateurs; que l'une étoit faite par le célèbre Charès, élève de Lysippe, et l'autre par Décius, statuaire romain, mais que celle de ce dernier perdoit tellement à la comparaison, qu'elle paroissoit à peine l'ouvrage d'un artiste médiocre.

Quant aux mœurs des Romains, nous pourrons dire à-peu-près ce qui a été dit à l'article Grecs, t. 1, pag. 784. On pourra consulter aussi à-peu-près les mêmes ouvrages qui y ont été cités, en substituant le *Thesaurus antiquitatum Romanatrum*, de GRÆVIUS à celui de GRONOVIUS. Parmi les abrégés, nous citerons: *Antiquitatum Romanarum corpus absolutissimum*, par J. ROSINUS; cet ouvrage est un des plus

anciens et peut-être un des plus utiles sur ce sujet; il en existe beaucoup d'éditions, dont celles avec les additions et les notes de DEMPSTER, et du jésuite *Andr.* SCHOTT, sont les meilleures; les dernières ont paru à Utrecht, 1701, in-4°.; Amsterd. 1743, in-4°. — L'Abrégé de NIEUPORT, intitulé : *Rituum qui olim apud Romanos obtinuerunt succincta explicatio*. Il en existe aussi plusieurs éditions, entr'autres, Utrecht, 1712; Strasbourg, 1738, Berlin, 1767, in-8°.; l'abbé DESFONTAINES en a donné une traduction française, intitulée : *Explication abrégée des coutumes et cérémonies observées chez les Romains, pour faciliter l'intelligence des anciens auteurs*; Paris, 1770, in-12; mais le traducteur a jugé à propos de supprimer toutes les citations de l'original qui, sans y être très-nombreuses, sont fort utiles et bien choisies. — HEINECCIUS a donné un ouvrage à-peu-près semblable, dans lequel il a eu sur-tout l'intention d'éclaircir la jurisprudence par la connoissance des usages des Romains. Son ouvrage est intitulé : *Syntagma antiquitatum Romanarum jurisprudentiam illustrantium*; Halæ, 1718; Argentor., 1741, in-8°. — *Basil* KENNETT, *The antiquities of Rome*; Lond., 1785, in-8°. — *Des mœurs et des usages des Romains*, par M. LEFEBVRE DE MORSAN; Paris, 1744, 2 vol. in-12, etc., etc.

ROMANCE; air sur lequel on chante un petit poëme du même nom divisé par couplets, et dont le sujet est pour l'ordinaire quelqu'histoire amoureuse, et souvent tragique. Comme la romance doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles. Il n'est pas nécessaire que le chant soit orné et piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. On a éprouvé que tout accompagnement d'instrument affoiblissoit l'impulsion douce et pathétique du chant. Il ne faut, pour le chant de la romance, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien, et qui chante simplement.

ROMANESQUE et ROMANTIQUE; ces deux mots ne sont pas synonymes. Le romanesque est ce qui appartient au roman; le romantique est ce qui lui convient ou qui a l'air de lui appartenir. Le sujet d'un tableau peut être tiré d'un roman, et par conséquent être romanesque, sans avoir quelque chose de romantique dans la manière. D'agréables bizarreries dans les ajustemens, des parures fantasques, d'ingénieuses singularités dans le site, dans la disposition de la scène, ont quelque chose de romantique. Comme ces fantaisies n'appartiennent ni à l'histoire, ni à la vie commune, le spectateur les attribue au roman. Plusieurs peintres, tels que Rembrandt, Salvator Rosa, le Feti, etc., ont porté le style romantique dans le genre de l'histoire. C'est un grand défaut, que les agrémens qui l'accompagnent ont fait quelquefois pardonner; car on excuse tout ce qui plaît. Le mot romantique appartient aux langues anglaise et allemande: plusieurs écrivains français en ont fait usage, et comme il n'a point d'équivalent dans notre langue, il a mérité d'être adopté en peinture comme en littérature.

ROMANESQUE, *V*. GAILLARDE.

ROME. Cette ville fameuse a été divinisée et personnifiée par ses anciens habitans. Les statues qui en ont été faites dans le bon siècle sont assez rares. Le *Museo Pio-Clementino*, tom. II, planche 15, en offre une sous l'habit d'Amazone, assise sur un corps de cuirasse, ayant d'une main une épée courte,

et de l'autre une lance. C'est ainsi qu'on la voit sur les médailles de Néron. Sur celles de Galba, de Titus, etc., elle est droite ou assise, avec l'habit d'Amazone retroussé, et la mamelle droite découverte. Sur une médaille de Vespasien, elle paroît comme assise sur sept montagnes. Elle est deux fois représentée en Amazone sur l'arc de Titus; dans un des bas-reliefs, elle est figurée conduisant le char d'un triomphateur. M. Visconti pense que dans les temps postérieurs on préféra de figurer Rome sous les traits de Minerve ou Pallas, dont on lui donnoit la longue tunique; mais on la distinguoit alors par la différence de l'attitude, en faisant Rome presque toujours assise, et Pallas plus ordinairement debout. On la distinguoit encore par ses symboles et ses attributs. Ainsi le buste de Rome de la villa Pinciana se fait remarquer par son casque orné de la louve avec Rémus et Romulus. Dans une peinture antique conservée au palais Barberini, Rome richement vêtue, assise sur un trône magnifique, et accompagnée de l'aigle, ne peut être nullement confondue avec Minerve. Au surplus, Rome casquée, particulièrement sur les médailles, tient souvent, outre la haste ou la lance, une petite image de la Victoire, et quelquefois un globe. Eckhel observe que sous le Bas-Empire, Rome étoit représentée la tête tourrelée et mettant un pied sur une proue de navire.

Rompre. On appelle, en peinture, *rompre les couleurs*, l'action de varier les couleurs sur un tableau, de les mêler ensemble, pour en composer les teintes et les demi-teintes.

Rompue, se dit d'une couleur mêlée avec une autre. Les couleurs rompues servent à l'union et à l'accord des couleurs, soit dans les tournans des corps et dans leurs ombres, soit dans toute leur masse. Titien, Paul Véronèse et quelques autres, ont employé avec beaucoup d'art les couleurs rompues.

Ronde; note blanche et ronde, sans queue, laquelle vaut une mesure entière à quatre temps, c'est-à-dire, deux blanches et quatre noires. La ronde est, de toutes les notes restées en usage, celle qui a le plus de valeur. Autrefois au contraire c'étoit celle qui en avoit le moins, et elle s'appeloit semi-brève.

Rondeau; sorte d'air à deux ou plusieurs reprises, et dont la forme est telle, qu'après avoir fini la seconde reprise, on reprend la première, et ainsi de suite, revenant toujours et finissant par cette même première reprise par laquelle on a commencé. Pour cela, on doit tellement conduire la modulation, que la fin de la première reprise convienne au commencement de toutes les autres; et que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la première. Souvent les compositeurs ne montrent pas assez de discernement dans le choix des paroles propres à un rondeau. Il est ridicule de mettre en rondeau une pensée complète, divisée en deux membres, en reprenant la première incise, et finissant par-là. Il est encore ridicule de mettre en rondeau une comparaison dont l'application ne se fait que dans le second membre, en reprenant le premier et finissant par-là. Il est ridicule enfin de mettre en rondeau une pensée limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle; en sorte qu'oubliant de nouveau l'exception qui se rapporte à lui, il finisse en reprenant la pensée générale. Mais toutes les fois qu'un sentiment exprimé dans le premier membre, amène une réflexion qui le renforce et l'appuie dans le second; toutes les fois qu'une description de l'état de celui qui parle, remplissant le premier

membre, éclaircit une comparaison dans le second; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient sa preuve et sa confirmation dans le second; toutes les fois enfin, que le premier membre contient la proposition de faire une chose, et le second la raison de la proposition; dans ces divers cas, et dans les semblables, le rondeau est toujours bien placé.

ROND-POINT; ce mot a été adopté dans l'architecture des temples chrétiens; il désigne la partie du vaisseau opposée au grand portail. On l'appelle ainsi, parce qu'il est ordinairement terminé en demi-cercle.

ROSACE; grande rose qu'on emploie dans les compartimens des voûtes, des plafonds, etc.

ROSE; quelques auteurs ont cru que la rose étoit le symbole de l'ancienne Rhodes. On retrouve cette fleur sur les médailles de cette ville ainsi que sur celles de Rhoda, en Espagne.

La *rose* est un ornement de sculpture qu'on taille au milieu de chaque face du tailloir du chapiteau corinthien, et dans le soffite du larmier entre les médaillons. On appelle *rose de compartiment*, tout compartiment formé en rayons par des plate-bandes, guillochis, entrelacs, et renfermé dans une figure circulaire dont on décore les plafonds, les renfoncemens de soffite, etc. La *rose de moderne*, est un vitrail rond, formé de croisillons et nervures de pierres, dont les intervalles sont remplis de panneaux de vitres. La *rose de pavé*, un compartiment de pavé de différentes pierres ou marbres de diverses couleurs, renfermé dans une circonférence, ou autre figure curviligne, comme on le voit à l'église des Invalides.

ROSEAUX. Ornemens en forme de bâtons ou de cannes dont on remplit jusqu'au tiers, les cannelures des colonnes et pilastres. *V.* RUDENTURE.

ROSETTE. Ornement de tôle ciselée et blanchie en forme de rose, au milieu duquel passe la tige d'un bouton de porte.

ROSTRALE ou ROSTRÉE. *Voyez* COLONNE ROSTRALE, ROSTRES.

ROSTRES. On doit se représenter les rostres comme une espèce d'estrade, de forme carrée, portée sur des colonnes, et ornée à la base de becs de navires, *rostra*, d'où vint ce nom; on y montoit par un escalier. Dessus étoit un siége ou une tribune, de laquelle les magistrats ou tout autre haranguoient le peuple. C'étoit là qu'on attachoit la tête des proscrits. Il y avoit deux rostres, *vetera* et *nova*. Les premiers étoient placés dans le forum, autrement la grande place romaine, près du lieu appelé *curia hostilia;* ils étoient chargés des becs de navires enlevés sur les Carthaginois dans le premier combat naval gagné par les Romains. On en voit la figure sur une médaille de la famille Lollia dans le *Thesaurus Morellianus;* sur un denier de C. Junius Silanus, publié par Gessner, et sur d'autres médailles. Les *rostra nova* furent aussi appelés *julia*, soit parce qu'ils étoient situés auprès du temple d'Auguste, soit qu'ils aient été l'ouvrage de Jules César, soit enfin, qu'Auguste en ait ordonné la restauration. Deux médailles ont rapport aux rostres *nova* ou *julia*. Sur l'une, à la tête d'Auguste, on voit deux personnages, que quelques-uns ont pris pour Auguste et Agrippa, montés sur une estrade, et assis dans la chaise curule; l'autre, de la famille *Mussidia*, offre aussi deux personnages revêtus de la toge, et qui jettent la boule dans une urne.

ROTATEUR ou RÉMOULEUR; on appelle ainsi vulgairement une statue qui est à Florence, et qui représente un homme nud et accroupi qui aiguise, sur une pierre,

un instrument tranchant, tandis qu'il regarde de côté avec des yeux ardens et un sourire féroce. Aux Tuileries il y en a une copie en bronze, fondue par les frères Keller; et dans le jardin de Versailles une autre en marbre.

On avoit long-temps pensé que cette statue représentoit un esclave qui faisoit semblant d'aiguiser son outil, en écoutant le plan d'une conspiration; ainsi on en a fait l'esclave *Vindex*, qui découvrit la conspiration des fils de Brutus; ou Milichus, qui instruisit Néron des projets de son maître Scevinus, et de ceux de Pison, contre sa personne. D'autres veulent que ce soit l'augure *Nævius*, qui sépara un silex avec un rasoir, en présence de Tarquin l'ancien. Aucune de ces opinions ne peut contenter un connoisseur de l'antiquité; car l'air de la tête n'est pas celui d'un homme qui écoute. La statue est nue; ce qui convient à l'art grec, mais est contraire au costume et aux usages romains. Winckelmann, dans ses *Monumenti inediti*, et M. Bœttiger, dans une excellente dissertation sur la flûte, insérée dans le Muséum attique de M. Wieland, et dont la traduction se trouve dans le 5ᵉ vol. de la quatrième année du *Magasin Encyclopédique*, regardent cette figure comme celle du Scythe qu'Apollon chargea du supplice de Marsyas.

Il est certain que l'attitude convient à cette statue; qu'elle est la même dans plusieurs compositions, principalement dans un tableau d'Herculanum, et sur un bas-relief de la villa Borghèse, et les anciens aimoient beaucoup à reproduire cette figure, à cause de l'expression de ses traits, et de la singularité de sa position: une seule chose est un peu contraire à l'opinion de ces savans, c'est la forme de l'instrument que ce personnage aiguise sur une pierre: il est recourbé comme une faux, ce qui n'est pas favorable pour l'exécution affreuse qu'on suppose qu'il prépare. Il paroît que chez les anciens ce Scythe étoit une figure d'étude, de même que le Marsyas étoit pour eux l'écorché sur lequel ils étudioient les muscles (*Voyez* Marsyas dans mon *Dictionn. de Mythol.*). Cette statue est gravée dans la *Raccôlta di statue* de Maffei, au nº 41, et ailleurs.

Rotonde; bâtiment dont le plan est rond en dedans et en dehors, et qui est couvert en dôme.

Rouge. L'une des couleurs primitives qui est vive, et qui a beaucoup d'éclat: il y en a une infinité de teintes différentes, dont on se sert dans la peinture, telles que la lacque, le carmin, le vermillon, le rouge brun, l'orpiment, lo rouge violet, etc., que l'on varie encore en les rompant avec d'autres couleurs plus brunes ou plus claires.

Roulade. C'est le passage dans le chant de plusieurs notes sur une même syllabe. La roulade n'est qu'une imitation de la mélodie instrumentale dans les occasions où, soit pour les graces du chant, soit pour la vérité de l'image, soit pour la force de l'expression, il est à propos de suspendre le discours, et de prolonger la mélodie. La roulade est une invention de la musique moderne. Il ne paroît pas que les anciens en aient fait aucun usage, ni qu'ils aient jamais battu plus de deux notes sur la même syllabe. Cette différence est un effet de celle des deux musiques, dont l'une étoit asservie à la langue, et dont l'autre lui donne la loi.

Rouleau. On nomme ainsi dans l'architecture civile, les voûtes des consoles. C'est aussi une pièce de bois de forme cylindrique, qu'on met sous de grands fardeaux, sous de grosses pièces de bois, pour faciliter leur mouvement. Les anciens se servoient déjà de pareils

rouleaux ou cylindres (*V.* Phalange). Le *rouleau sans fin* est un châssis de bois de charpente assemblé, sous lequel sont deux rouleaux qui tournent dans des entailles, et au bout desquels sont pratiquées des mortaises pour les faire tourner par le moyen de leviers : on s'en sert pour conduire de grands fardeaux d'un lieu à un autre. On appelle aussi *rouleaux* deux pièces de bois de forme cylindrique, placées entre les jumelles d'une presse d'imprimerie en taille-douce, entre lesquelles on fait passer les planches de cuivre dont on veut tirer des épreuves. En peinture, on appelle *rouleaux*, ces écriteaux que les peintres du moyen âge, et quelques-uns de ceux qui ont vécu lors de la renaissance des arts, mettoient à la main des figures, ou qu'ils faisoient sortir de leur bouche, et sur lesquels ils écrivoient ce qu'ils supposoient que disoient ces figures de conforme au sujet représenté.

Route, est une allée d'arbres dans un parc, dont l'aire n'est ni battue, ni sablée, et où les voitures peuvent rouler. *Voy.* Chemin.

Ruban ; ornement employé en architecture sur les baguettes, et dans les rudentures ; il est taillé de bas-relief ou évuidé, et imite un ruban tortillé.

Rubis ; nom d'une des gemmes les plus difficiles à trouver dans son état de perfection. Il y a des rubis de différentes couleurs, mais celui qu'on recherche le plus doit être ponceau, ou couleur de feu, son rouge doit être velouté, et jeter un feu vif et ardent ; quand il est doué de ces qualités, aucune pierre ne lui est comparable, et son prix surpasse même celui du diamant. Ce rubis est sûrement la pierre à laquelle les anciens ont prodigué tant d'éloges, qu'ils nomment *anthrax*, *carbo pyropus*, *carbunculus*, ce que nous rendons par le mot *escarboucle*, nom qui lui venoit de sa ressemblance avec un charbon ardent. On le trouve à Cambaïa, Calicut, Corée, et dans l'île de Ceylan. Joannon de S.-Laurent pense que le rubis est le Lychnites de Pline. (*Voy.* ce mot.) Le *rubis de Brésil*, quoique d'un beau rouge, est cependant le moins estimé. Le *rubis balais* est plus agréable, il doit être d'un beau rose, qui ne soit pas pâle, et qui ne tire pas sur la pelure d'oignon comme on le trouve communément. Le *rubis spinelle* est un peu orangé et d'une couleur plus obscure que le rubis oriental. Ces deux derniers rubis se trouvent aussi en Europe, mais ils ne prennent pas un poli aussi beau que ceux d'Orient. Romé de l'Isle dans sa *Crystallographie* parle de cachets des anciens gravés sur le rubis, cependant on n'en connoît dans aucune collection. Nous savons par Pline que les anciens le trouvoient trop difficile à graver ; ils disoient aussi qu'il emportoit la cire, et que son approche la faisoit fondre. Sa couleur et son nom ont dû facilement accréditer cette superstition. Les graveurs l'ont aussi négligé, parce qu'outre la difficulté que sa dureté présente, la gravure ne peut que lui faire perdre de son prix au lieu d'y ajouter. Quelques artistes modernes se sont essayés sur le rubis : parmi eux on distingue un allemand nommé Hœfler.

Rudenté, se dit des colonnes dont le bas des cannelures est rempli d'ornemens en forme de bâton. *Voy.* Rudenture, Roseaux.

Rudenture ; on appelle ainsi un corps arrondi dont on remplit les cannelures des colonnes et pilastres, depuis la base jusqu'au premier tiers, et dont la convexité contraste avec la concavité des cannelures. Quelquefois, au lieu d'avoir la forme d'une corde ou d'un bâton, ce remplissage est tout plat et arrive jusqu'auprès des bords de la côte, ainsi qu'on le voit aux

colonnes intérieures du Panthéon. Quelquefois ces rudentures sont découpées en ornemens, et de leur extrémité supérieure sort une tigèle qui monte le long de la cannelure. On a fait aussi quelquefois des rudentures de relief sans cannelures, sur des pilastres en gaîne. Les rudentures sont l'ornement le plus ordinaire des cannelures ioniques et corinthiennes. On trouve des rudentures laissées dans toute la longueur des cannelures, et le Panthéon de Paris en offre un exemple remarquable; mais on a lieu de penser que cette méthode est aussi nouvelle que mauvaise à imiter. Voici pourquoi cette pratique paroît devoir être désapprouvée. Quoique les cannelures ne soient dans l'architecture qu'un ornement de caprice, il ne s'ensuit pas qu'on doive s'interdire toute espèce de raisonnement dans l'emploi qu'on en peut faire. Sans changer les usages reçus, l'architecte peut bien, par un emploi intelligent et approprié de certaines formes, faire disparoître ce qu'on trouve d'inconséquent dans l'application qu'une routine aveugle en fait indistinctement à tout. L'usage le plus général, comme nous l'avons dit plus haut, est de ne remplir de rudentures que le tiers inférieur de la hauteur de la colonne. Ces rudentures ne sont que le résultat du superflu de matière qu'on néglige d'enlever en creusant les *cannelures*. L'objet principal de cette pratique est d'affecter plus de solidité dans les parties inférieures de la colonne, et particulièrement de fortifier ainsi les côtes, qui sans cela seroient exposées à être fracturées, et à éprouver tous les accidens qui peuvent menacer des colonnes placées trop bas. D'après cela la raison indique deux régles : la première, que les cannelures rudentées ou remplies par des rudentures, ne doivent s'employer que dans les colonnes qui sont à rez-de-chaussée, c'est-à-dire, en danger d'être heurtées, et non dans celles que leur élévation sur des piédestaux, met hors d'un pareil risque, ou qui se trouvent appliquées à un second ordre. A ce qui vient d'être dit, on pourroit objecter que l'arc de Constantin nous offre des colonnes rudentées jusqu'au tiers, quoique placées sur des piédestaux ; mais il est évident que cet arc a été construit des ruines et des démembremens d'un autre, où les colonnes dont il est question pouvoient être situées à rez-de-chaussée ; et du reste, lors même que les monumens de l'antiquité nous offriroient plusieurs exemples de ce genre, il faudroit toujours convenir que l'autorité de l'antique, ne sauroit l'emporter sur l'autorité de la raison. De ce qu'on a dit plus haut, il résulte encore que les rudentures, quand on les emploie, ne doivent occuper que la partie inférieure des cannelures, puisque le besoin qui les motive dans cette même partie de la colonne, ne subsiste plus par rapport à la portion du fût que la hauteur met hors de la portée de tout accident. Ceux donc qui admettent cet ornement hors des cas indiqués par les raisons qu'on vient de déduire, ainsi que dans toute la hauteur des cannelures, font trop voir qu'ils emploient des choses dont ils ne comprennent ni l'origine ni la raison.

RUDUS. *Voy.* CHEMINS.

RUINE. Débris, matériaux, restes de bâtimens considérables, détruits par le temps ou par le feu. On appelle *ruine*, dans la peinture, la représentation des anciens édifices dégradés, qui font l'ornement du fond des tableaux. *Voy.* FABRIQUE.

RUNES, *Voy.* INSCRIPTION, t. II, p. 193, col. 2.

RUPTURE, on appelle ainsi dans

la peinture, le mélange des couleurs sur la palette, avec le couteau ou la pointe du pinceau, pour faire les teintes : c'est le principe et la base du coloris et du clair-obscur.

Rustique ; se dit en architecture de la manière de bâtir à l'imitation de la nature plutôt que de l'art : on dit un *ouvrage rustique*, une *porte rustique*, une *colonne rustique*, un *ordre rustique*, pour exprimer que les proportions y ont été négligées, qu'il n'y a point de grace.

Rustiquer ; c'est piquer une pierre avec la pointe du marteau, entre les ciselures relevées.

S.

S. Cette lettre écrite seule dans la partie récitante d'un concerto signifie *solo* ; et alors elle est alternative avec le T, qui signifie *tutti*.

Sable ; sorte de gravier fort mince, qui consiste en un nombre infini de petits cailloux de différentes formes et de diverses couleurs, comme blanc, jaune, rouge et noir. On en distingue de plusieurs sortes. Le *sable de mer* ou de *rivière* est regardé comme le meilleur pour faire de bon mortier, et pour sabler les allées de jardins. Le *sable de terrein* ou de *sablonnière*, ou de *cave*, ou *fossile*, est celui qu'on trouve dans certains cantons, au milieu des champs ; on s'en sert pour faire du mortier, pour sabler les allées de jardins, pour poser le pavé des rues ; le meilleur de cette sorte est celui qui n'est point mêlé de terre, et qui ne salit pas les mains en le maniant. Le *sable gras*, est celui qu'on trouve dans les prairies, dans les marais, et dans les lieux voisins des rivières ; il est quelquefois noir. Le *sable vasard*, est celui qui est mêlé de vase, et qu'on trouve à la sonde dans différens terreins, à une grande profondeur. On appelle *sable bouillant*, un sable fin, à travers lequel l'eau bouillonne ; on trouve ordinairement des terreins de cette consistance dans la Flandre. Un pareil terrein n'en est pas moins sûr pour fonder, en bloquant les fondemens à bain de mortier avec célérité. Nous voyons par Vitruve et Palladius que les anciens employoient, comme nous, le sable pour faire du mortier, en le mêlant avec la chaux éteinte. Sur une partie de chaux on prenoit trois parties de sable de terrein ou de sablonnière, ou bien deux parties de sable de rivière ou de mer. Pour donner au mortier plus de solidité, on mêloit le sable de rivière d'un tiers de tuiles pilées et passées au crible. Les anciens regardoient le sable de terrein, comme meilleur que le sable de mer et de rivière, parce que le sable de rivière sèche difficilement, et que celui de mer contient beaucoup de parties salines qui pénètrent le mur et font écailler l'enduit ou la crépissure. On avoit trois sortes de sable de terrein, du noir, du blanc et du rouge ; ce dernier étoit préféré. On avoit de plus un sable volcanique, que Vitruve appelle *carbunculus*, et qu'on tiroit de l'Etrurie. On choisissoit du sable de terrein, qui n'étoit point mêlé avec des parties terreuses.

Sablier. Dans un bas-relief antique représentant les noces de Thétis et de Pelée, publié par Winckelmann, dans ses *Monumenti inediti*, planche 111, on voit Morphée tenant de la main gauche un sablier semblable à nos sabliers modernes. *Voyez* Horloge.

SABLON ; c'est un sable extrêmement fin, ordinairement blanc, dont on se sert dans la peinture en émail et sur verre.

SACOME ; on appelle ainsi le profil exact de tout membre, ou moulure d'architecture. Quelques architectes donnent ce nom à la moulure même. Ce terme vient de l'italien *sacoma*.

SACQUEBUTE ; instrument de musique à vent. C'est une espèce de trompette harmonique, qui diffère de la militaire en figure et en grandeur; c'est le même que celle que les Allemands et les Italiens appellent *trombona*. Au moyen d'un anneau, le corps ou tuyau de cet instrument s'alonge et se raccourcit à volonté, ce qui en produit les différens tons. La sacquebute de la plus grande forme a ordinairement huit pieds, lorsqu'elle n'est point alongée, et peut aller de quinze à seize, quand elle est déployée. Elle peut servir de basse dans toutes sortes de concerts d'instrumens à vent.

SACRAMENTUM ; on appeloit ainsi le serment de fidélité que les soldats prêtoient en corps, lorsqu'ils étoient enrôlés. On distinguoit le sacramentum du *jusjurandum*, qui étoit le serment formel que chacun faisoit en particulier.

On appeloit aussi *sacramentum*, chez les Romains, le dépôt d'une certaine somme d'argent que les plaideurs étoient obligés de consigner au commencement du procès. La portion consignée par celui qui succomboit en justice, étoit confisquée, pour le punir de la témérité de la contestation. Le même usage s'observoit aussi à Athènes, où l'on nommoit *prytanéia* cette somme consignée par les plaideurs avant d'avoir audience ; elle montoit, selon quelques-uns, à la dixième partie de l'objet de la contestation. Selon Démosthène, Isocrate et le scholiaste d'Aristophane sur *les Nuées*, la consignation n'étoit que de trois drachmes, si le fonds étoit au-dessous de mille drachmes ; et de trente drachmes, s'il excédoit. A Athènes comme à Rome, la partie qui gagnoit son procès retiroit la somme qu'elle avoit consignée, et celle de la partie condamnée étoit confisquée, et servoit aux frais de la justice.

SACRARIUM ; les Romains appeloient ainsi, dans les maisons des particuliers, une espèce de chapelle de famille. Elle différoit du *lararium*, en ce qu'elle étoit consacrée à quelque divinité particulière, au lieu que le *lararium* étoit dédié à tous les dieux de la maison en général. Cicéron, dans son oraison pour Milon, parle au chap. 31, du *Sacrarium de la Bona Dea*, dans la campagne de Titus Sextius Gallus. On appeloit aussi *sacrarium*, le lieu, dans les temples, où l'on serroit les choses sacrées.

SACRE ; cérémonie religieuse qui se pratique à l'égard de quelques souverains, sur-tout des catholiques, et qui répond à celle que dans certains pays modernes on appelle couronnement ou inauguration. Ces deux derniers termes étoient employés dans le même sens chez les anciens. La coutume d'observer des cérémonies à l'avénement et à la proclamation des nouveaux princes, est aussi ancienne que la royauté même. Il n'entre point dans le plan de cet ouvrage de donner les détails de tout ce qui se pratique en cette occasion ; je m'arrêterai seulement à noter quelques particularités, et sur-tout à ce qui a rapport au costume des princes qui sont l'objet de ce rite solennel. L'histoire de Saül nous offre le premier exemple de l'onction des rois ; cet usage a été adopté par les peuples catholiques. L'Ecriture-Sainte et les historiens ne disent rien de l'habillement des rois juifs en ce jour de fête. (*V*. HÉBREUX) En *Chine*, dans la salle du palais où se fait la cérémonie, on dresse

un trône placé de manière que l'empereur ait la face tournée vers le Midi. Ce trône est sur une estrade de neuf degrés, qui représentent les neuf cieux et les neuf ordres des magistrats chinois. D'abord, l'empereur paroît revêtu d'une robe blanche qui est l'habit de deuil de la Chine. Après avoir offert des sacrifices, et les prières finies, il monte sur son trône d'or, enrichi de pierres précieuses. Devant lui est une table ronde sur laquelle on met le livre qui contient les priviléges, les exemptions, et les droits des anciens empereurs. Avant l'invasion du Pérou par les Espagnols, le couronnement du roi de *Cusco* se faisoit par les caciques ou seigneurs, qui ceignoient le front du nouveau monarque, d'un riche bandeau, qui lui descendoit presque sur les yeux; c'étoit le diadême royal. Tous lui offroient ensuite un panache blanc en signe d'hommage. Dans la *Perse* aussi-tôt après la mort du Sophi, l'héritier présomptif s'approche de la capitale, s'il en est dehors; il y entre par une brèche qu'on fait au rempart. A l'extrémité de la salle destinée à son couronnement, s'élève un trône, où s'y étant assis, le muphti lui pose sur la tête une couronne d'or enrichie de diamans. Ensuite le grand-prêtre et tous les officiers lui baisent les pieds en signe d'obéissance.

Le premier attribut des anciens rois de la *Grèce* étoit le sceptre, symbole de la puissance. Dans la suite, les ornemens royaux consistèrent dans le diadême, l'anneau et la robe de pourpre brodée en or. Selon Valère Maxime, l'inauguration se bornoit à envoyer l'anneau ou le diadême à celui qui succédoit, ou qui étoit élu. (*Voy.* DIADÊME.) Tite-Live et Plutarque décrivent l'inauguration de Numa, laquelle consista dans quelques prières, et dans l'imposition d'un bâton recourbé sur la tête de ce prince. L'histoire se tait sur ce qui se pratiquoit sous ses successeurs. Les empereurs romains étoient inaugurés ou proclamés, selon la façon dont ils parvenoient à l'empire. Mais la cérémonie étoit beaucoup plus pompeuse lorsque l'empereur étoit élu par le sénat. D'abord, il alloit au Capitole, accompagné des principaux officiers, puis il se rendoit au sénat, pour y être reconnu et salué. Si l'élection étoit faite par les soldats prétoriens ou légionnaires, le nouvel empereur étoit élevé sur un bouclier, et porté autour du camp. Il y avoit encore une autre manière, qui étoit de le porter sur une litière à la vue de toute l'assemblée; il montoit après sur un trône de gazon, d'où il haranguoit les soldats. Une fois reconnu par le sénat, on portoit le feu devant lui, usage que les Romains ont imité des Perses. Lorsque le siége de l'empire fut transféré à Constantinople, il y eut nécessairement des différences dans la cérémonie. Le nouvel empereur rendu à l'église de Sainte-Sophie, y montoit sur un échafaud, et se plaçoit sur un bouclier, soutenu par le patriarche, les princes du sang, et les principaux officiers; on l'élevoit à une certaine hauteur, afin qu'il pût être vu de tout le peuple. Après avoir reçu des évêques la robe de pourpre et le diadême, son père, s'il vivoit, lui mettoit la couronne avec le patriarche. Si l'empereur étoit marié, sa femme étoit couronnée aussi-tôt après lui, par lui-même; c'étoient les eunuques qui lui remettoient la couronne. Lorsqu'il alloit à l'offrande, il marchoit à l'autel processionnellement, revêtu de la pourpre, tenant une croix de la main droite, et de la gauche un sceptre.

La religion mahométane ayant asservi Constantinople, introduisit une inauguration conforme à ses ri-

tes. Aussi-tôt après la mort du Sultan, l'héritier de l'empire prend possession du grand sérail, d'où il est conduit hors de la ville, à la sépulture de Job. Là, après quelques actes religieux, le muphti le ceint de l'épée d'Ottoman, premier empereur des Turcs. Ensuite le nouveau sultan revêtu d'un caphtan de drap noir, et couvert d'un petit turban blanc, rend les derniers devoirs au défunt. Après quoi on lui apporte un gros turban blanc, enrichi de pierres précieuses, que le muphti lui met sur la tête, et il le revêt d'habits magnifiques. L'empereur, ainsi paré, est reconduit dans la ville avec pompe, monté sur un cheval richement harnaché. Dans l'inauguration du grand kan des *Tartares*, la particularité la plus remarquable est d'être enlevé de dessus son trône par les princes et les seigneurs, et d'être mis sur un feutre, qu'ils élèvent, comme on élevoit les empereurs romains sur un bouclier. En *Russie*, le couronnement a lieu dans l'église de Notre-Dame de Moscou, où, revêtu des habits impériaux, l'empereur reçoit des mains du patriarche la couronne, le sceptre et la pomme d'or impériale. Les attributs des rois de *Pologne* étoient le globe et le sceptre. La couronne qu'a portée saint Etienne, roi de *Hongrie*, figure dans l'inauguration d'un nouveau roi de ce pays. Celui-ci se rend à l'église, vêtu à la hongroise; le sacre fini, il prend les ornemens royaux, et est conduit auprès d'une colonne couverte de drap d'or. Là, après avoir prêté son serment, on lui amène un autre cheval instruit à sauter une butte de terre; il le monte et le fait sauter trois fois par-dessus une éminence qu'on prépare à cet effet. En *Suède*, les ornemens royaux sont l'épée, la couronne et le sceptre. L'inauguration de l'empereur d'*Allemagne* se fait ordinairement à Francfort. Après l'onction sacrée, on revêt le nouveau souverain des anciens ornemens impériaux et pontificaux, qui sont les bottines, l'aube longue et l'étole, qu'on lui ceint en croix sur la poitrine. L'archevêque lui donne l'épée de Charlemagne, et lui pose la couronne sur la tête. L'impératrice est sacrée avec les mêmes cérémonies, et porte comme l'empereur le sceptre et la pomme d'or. Les habits du sacre des rois d'*Espagne* sont blancs, fourrés d'hermine, les ornemens royaux sont l'épée, la couronne d'or garnie de pierreries, la pomme d'or et le sceptre. Le nouveau prince est élevé et montré au peuple à la manière des anciens Gaulois. En *Angleterre*, le prince qui succède est proclamé à Westminster. D'abord il est conduit au trône où Edouard VI fut couronné; puis aussi-tôt après les onctions, l'archevêque le revêt des habits d'Edouard, lui ceint l'épée, lui donne l'anneau et le sceptre, et enfin lui pose la couronne sur la tête. Les rois et reines de *Navarre* recevoient l'onction avec des robes de damas blanc, fourrées d'hermine; et les ornemens royaux qu'ils revêtoient ensuite, étoient différens de ceux qu'ils avoient coutume de porter.

L'inauguration des premiers rois de *France* étoit extrêmement simple; elle consistoit à élever le nouveau roi sur un pavois, et à le porter sur les épaules trois fois autour du camp. Cette coutume a été suivie par la première race, et adoptée par une partie de la seconde. Les ornemens et les attributs royaux étoient alors, comme depuis, l'épée, le sceptre, le manteau et la couronne. L'église cathédrale de Reims étoit depuis longtemps le lieu destiné pour le sacre des rois de France. On remarque néanmoins que les rois de la seconde race n'y ont point été sacrés, si ce n'est Louis-le-Bègue, roi et empe-

reur : mais ceux de la troisième ont préféré ce temple à tout autre. Le jour fixé pour la cérémonie, le roi entroit dans l'église revêtu d'une camisole de satin rouge enrichie d'or, ouverte au dos et sur les manches, avec une robe de toile d'argent et un chapeau de velours noir garni d'un cordon de diamans, d'une plume blanche et d'une aigrette noire. Outre la camisole de satin rouge, il y avoit encore pour habits du sacre, une tunique et une dalmatique, qui représentoient les ordres de diacre et de sous-diacre, des bottines et un grand manteau royal, doublé d'hermine et semé de fleurs de lys d'or. Les ornemens royaux destinés au sacre furent longtemps conservés dans les palais des rois ; mais depuis S. Louis, l'abbaye de S. Denis eut le privilége de les garder. Ces ornemens consistoient en sept différentes parties : la grande couronne impériale, l'épée, le sceptre, la main de justice, les éperons, l'agraffe servant à attacher le manteau royal, et le livre des prières. La plupart de ces objets, et entr'autres la couronne et l'épée, avoient été données en présent par le pape Léon III à Charlemagne, lorsqu'il le sacra empereur d'Occident. La couronne d'or massif étoit chargée de gros rubis, de saphirs et d'émeraudes. Très-anciennement on employa aussi la couronne de Charles-le-Chauve ; mais ayant été prise par les ligueurs, on y substitua celle de saint Louis. Comme le poids et la grandeur de ces différentes couronnes ne permettoient pas de la porter, on la soutenoit sur leur tête pendant la cérémonie du couronnement, et quelquefois alors ils en faisoient faire deux, l'une d'or et l'autre d'argent doré, proportionnées à leur âge et à leur taille, qu'ils portoient pendant la messe et durant le festin royal. Louis XII avoit donné la sienne à sainte-Hostie de Dijon. Henri IV, Louis XIII et Louis XIV avoient envoyé les leurs à l'abbaye de Saint-Denis. L'épée ayant été donnée par le pape, s'appeloit pour cela l'épée de saint Pierre, mais plus communément l'épée *joyeuse*, parce qu'elle ne servoit que dans des jours d'alégresse et de joie. La poignée, la garde et le haut du fourreau étoient d'or massif, et le fourreau de velours violet parsemé de fleurs de lys d'or en broderie. Le sceptre, la main de justice et les éperons passoient aussi pour avoir appartenu à Charlemagne. Sur le sceptre, qui avoit six pieds de hauteur, on voyoit cet empereur en relief, assis sur une espèce de trône orné de deux lions et de deux aigles, ayant dans ses mains un sceptre et un globe, avec la couronne impériale sur la tête, le tout d'or massif émaillé et enrichi de perles orientales. La main de justice étoit une verge ou bâton d'or d'une coudée de haut, surmontée d'une main d'ivoire, ayant au quatrième doigt un anneau d'or enrichi d'un beau saphir. Il y avoit de distance en distance trois cercles à feuillages, tout brillans de perles, de grenats et autres pierres précieuses. Les éperons étoient d'or, émaillés d'azur, semés de fleurs de lys d'or, et ornés de grenats ; les deux boucles étoient pareillement d'or, et à tête de lion. L'agraffe étoit une lozange d'or, d'un prix inestimable pour les pierreries qui l'embellissoient. Le livre des prières propres à la cérémonie du sacre étoit couvert d'argent doré, et avoit des accompagnemens extrêmement riches. Jamais on ne changeoit ces ornemens, au lieu que les habits royaux, savoir les bottines ou sandales, la tunique, la dalmatique et le manteau royal, se renouveloient presqu'à tous les sacres. Mais l'auteur qui a donné la description du sacre de Henri IV, rapporte que les habits et les ornemens royaux

ayant été brisés, fondus par les ligueurs, ce prince en fit faire de neufs et semblables aux anciens. Ainsi c'étoient ceux-là qu'on montroit à l'abbaye de Saint-Denis. Quelquefois les habits ont été de satin bleu azuré, comme au sacre de Henri II, et quelquefois de velours gros bleu ou violet, comme à celui de Louis XIII et de Louis XIV. Mais de telle étoffe et de telle couleur qu'ils fussent, ils étoient toujours semés de fleurs de lys brodées en or, et doublés de taffetas cramoisi. La tunique étoit enrichie, à toutes les fentes, d'une broderie d'or et de perles. Quant au manteau, quoique nos historiens ne parlent point positivement de sa forme, il est probable qu'il étoit ample, à longue queue, et ouvert par-devant. Celui de Henri II étoit, comme nous l'avons vu tout-à-l'heure, de satin bleu, doublé de satin cramoisi, enrichi tout autour d'une large bordure de perles, disposées en broderie sur un fond d'or trait. Celui de Henri IV étoit doublé de satin blanc, avec un grand bord d'hermine, et le chaperon d'hermine. Ceux de Louis XIII et de Louis XIV étoient de velours violet, bordés d'hermine; leur chaperon ou bonnet étoit d'hermine, semé de fleurs de lys d'or, doublé de taffetas violet, et bordé de passemens d'or. Dans le nombre des ornemens qui avoient servi au sacre de Henri II, on voyoit au trésor de S.-Denis une bourse de satin bleu, couverte de petites fleurs de lys d'or; les cordons et les glands qui l'ornoient étoient d'or et de soie bleue. Ce prince paroît être le dernier qui l'ait portée en cette occasion. Anciennement les rois et les princes portoient ces espèces de bourses, appelées aussi *aumonières* (*Voy.* ESCARCELLES); beaucoup de monumens en fournissent des exemples. Dans mes *Antiquités nationales*, tom. III, art. 3, planche 19, j'ai fait graver un vitrail des Célestins de Paris, où entr'autres figures, l'on voit celle de Charles, fils de Jean, duc d'Angoulême, ayant une bourse à sa ceinture. Le roi Louis XV parut le jour de son sacre avec trois habillemens différens. Pour aller à l'église, il revêtit une robe longue de drap d'argent, en forme de soutane; sous cette robe, une camisole de satin cramoisi; une toque de velours noir, garni d'un bouquet de plumes blanches, surmonté d'une aigrette de plumes noires de héron; au retroussis de la toque, sous le bouquet de plumes, étinceloit une agraffe de diamans; les mules étoient de drap d'argent, comme la robe. Pour les onctions, le roi parut avec une camisole de satin cramoisi, garnie de petits galons d'or à jour sur toutes les coutures, et ouverte, de même que la chemise, aux endroits ménagés pour les onctions; ces ouvertures étoient fermées par de petits cordons d'or et de soie : il avoit en outre des bottines de velours violet, semées de fleurs de lys d'or en broderie. Pour troisième habillement, Louis XV, après l'onction, prit le manteau royal de velours violet, semé de fleurs de lys d'or et bordé d'hermine; l'épitoge toute d'hermine; sous le manteau, une tunique et une dalmatique de satin violet, semées de fleurs de lys d'or en broderie, et garnies tout autour de frangeons d'or; la couronne sur la tête, le sceptre, la main de justice, et enfin les bottines de velours violet, semées de fleurs de lys d'or. C'est avec cet appareil qu'il alla s'asseoir sur son trône. Des habits de même forme et de même étoffe servirent au sacre de Louis XVI.

A commencer par Berthe, femme de Pépin-le-Bref, la cérémonie du sacre eut aussi lieu pour les reines de France. Depuis cette époque, quelques-unes seu-

lement furent couronnées dans une cérémonie particulière. Ordinairement la reine étoit vêtue d'un damas d'argent ou de satin blanc, par-dessus lequel elle avoit un long manteau royal de velours bleu, doublé d'hermine, et semé de fleurs de lys sans nombre. Le couronnement de Marie de Médicis fut le plus solemnel de tous. Elle étoit habillée d'un corset de velours vert, chargé de fleurs de lys d'or trait; elle portoit par-dessus un surtout d'hermine garnie de pierreries; son manteau étoit de velours, semé de fleurs de lys d'or et fourré d'hermine. Marie de Médicis est la dernière reine qui ait été couronnée. Les monumens historiques ne nous instruisent pas pourquoi cet honneur n'a point passé aux reines suivantes. Deux couronnes servoient pour cette cérémonie : l'une, celle de Jeanne d'Evreux, femme de Charles IV, enrichie de rubis, de saphirs et de perles d'Orient, et qu'à cause de sa pesanteur on n'employoit que pour la pompe; l'autre plus simple et plus légère, étoit d'or ou de vermeil; on la faisoit faire pour le sacre de chaque reine qui, d'ordinaire, la déposoit comme présent au trésor de Saint-Denis.

La dignité impériale interrompue depuis Charles-le-Gros, vient de revivre dans la personne de Napoléon premier, qui l'a rendue héréditaire. Les ornemens impériaux sont la couronne d'or ouverte, formée de feuilles de laurier; l'épée à poignée d'or, enrichie de diamans, attachée à une écharpe blanche portée en ceinturon, et ornée de crépines d'or, la main de justice d'or, le sceptre aussi d'or, surmonté d'un aigle, et l'anneau. L'habillement du sacre consistoit en culotte et bas de soie blancs, souliers blancs brodés d'or, tunique de soie blanche brodée et ornée au bas de crépines d'or, manteau à longue queue, tombant sur les épaules et la poitrine; il est de velours pourpre, semé d'abeilles d'or, brodé à l'entour et doublé d'hermine : gants blancs brodés d'or, et cravate en dentelle. L'empereur rétablit aussi un usage qui avoit été aboli en France depuis Marie de Médicis, celui de sacrer les reines. Ainsi l'impératrice Joséphine fut, le même jour, sacrée par le pape Pie VII, et couronnée par son auguste époux. Elle porta pour costume une robe de soie blanche sans queue, brodée et ornée de crépines, comme la tunique de l'empereur, garnie en haut de dentelles relevées; ceinture blanche brodée d'or, tombant par-devant; manteau attaché sur les épaules et à longue queue, de la même couleur et broderie que celui de l'empereur. Ses ornemens particuliers furent l'anneau, le manteau et la couronne d'or enrichie de pierreries. Ainsi que cela se pratique en pareil cas, on frappa des médailles en bronze, en argent et en or. Il y en avoit en argent d'un diamètre plus petit que les quarts de franc ou pièces de cinq sous. Les médailles, de toutes les dimensions, frappées à cette occasion, portent d'un côté, l'effigie de l'empereur couronné de lauriers, avec la légende : NAPOLÉON, EMPEREUR. On voit de l'autre côté, le souverain en pied, vêtu à la romaine, le sceptre à la main, élevé sur un bouclier que portent deux figures, l'une vêtue de la toge, et l'autre en Gaulois. La légende est : LE SÉNAT ET LE PEUPLE.

Il existe quelques histoires générales sur le couronnement et le sacre des rois et des souverains. Tels sont : le *Traité historique et chronologique du sacre et couronnement des rois et des reines de France, et de tous les princes souverains de l'Europe*, par MENIN; Par. 1723, in-12. — *Histoire des inaugurations des rois, empereurs et autres souverains de l'univers, depuis leur*

origine, etc., par M. ***; Paris, 1776, in-8°. avec figures. On a aussi quelques traités particuliers touchant le même objet. Voici quelques-uns de ceux qui concernent la France On trouve, sous la date de 1510, un protocole de l'ordre et des cérémonies du sacre, intitulé: *Consecratio et coronatio regis Franciæ*, in-12, orné d'une figure en bois, qui y est analogue. C'est peut-être le plus ancien monument typographique qui ait rapport à cet objet. Il a été réimprimé depuis, sous le titre de l'*Ordre et les cérémonies du sacre et couronnement du très-chrétien roi de France*, latin et français, par M. René Benoist, Angevin; Paris, 1575, in-12. — *Cérémonial du sacre des rois de France, où l'on voit le costume des habillemens, et une table chronologique du sacre des rois*; Paris, 1775, in-12. — *Cérémonies observées au sacre et couronnement du très-valeureux Henri IV, roi de France*; Paris, 1610, in-12. — *C'est l'ordre et forme qui a esté tenu au sacre et couronnement de madame Elizabeth d'Autriche, royne de France*; Paris, 1610, in-12. — *C'est l'ordre et forme qui a esté tenu au sacre et couronnement de madame Catherine de Médicis, royne de France, faict en l'église de monseigneur Sainct-Denis en France*; Paris, in-4°. avec des figures en bois assez bien executées. — *Les Cérémonies du sacre et couronnement du très-chrestien roy de France et de Navarre, Louis XIII*; Paris, 1610, in-12. — *La pompeuse et magnifique cérémonie du sacre du roi Louis XIV, représentée au naturel*, in-fol. Ce volume ne consiste qu'en trois planches gravées, représentant les trois principales actions du sacre. — *Les Cérémonies du sacre de Louis XV*, gr. in-fol. — *Sacre et couronnement de Louis XVI, roi de France et de Navarre*, etc., enrichi de figures; Paris, 1775, in-8°. — Dans un ouvrage nouveau, intitulé *Cérémonial de l'empire français*, etc. etc. on trouve un détail abrégé du *Cérémonial des sacre et couronnement de l'empereur Napoléon I et de l'impératrice Joséphine*; Paris, 1805, in-8°. — On y voit aussi les portraits en pied de l'empereur et de l'impératrice, revêtus de leurs habits de cérémonie, coloriés. A l'occasion du même couronnement, on a publié un petit ouvrage intitulé: *Des Couronnes et des couronnemens*, etc. traduit de l'allemand; Paris, 1804, in-8°.

Sur les couronnemens et les joyaux impériaux, on peut encore consulter les ouvrages suivans: *Joh. Petri* Ludewig, *Noriberga insignium imperialium tutelaris*; Halæ, 1713, in-4°. avec figures. — Harenberger, *de Globi cruciger imperialis origine et fatis præcipuis*, 1721, in-4°. — *Aug. Frid.* de Zenthier, *Clenodiographia imperialis, s. de insignium imperii Romano-Germanici origine et fatis præcipuis*; Wittemb. 1724, in-8°. — *Gottl. Sain.* Treueri, *Historia globi cruciger*, etc.; Brunsw. 1728, in-8°. — *Hieron. Guil.* Ebneri ab Eschenbach, *Vera delineatio atque descriptio globi imperialis, qui inter cetera sacri romani imperii insignia adservatur*; Francof. et Lips. 1730, in-fol. avec fig. — Roederi, *Commentatio historica de fatis klinodiorum imperialium Norimbergæ asservatorum. Accedit epistolarum trias, de possessione insignium, tanquam plenitudine possessionis Regni*, etc. *itemque de sacra lancea, vexillo, et annulo imperii*, autore Barone de Senkenberg; Francof. 1766, in-4°. — *Ejusd. Codex historicus testimoniorum locupletissimorum de fatis klinodiorum Augustalium, Norimbergæ adservatorum*, edidit *Chr. Theoph.* de Murr; Francof. et Lips. 1789, in-8°. — Dans sa

Description des curiosités de Nuremberg (en allemand), 1778, in-8°., M. de Murr a aussi donné, pag. 155–285, une description historique des ornemens impériaux conservés à Nuremberg. — Dans les tomes xiv, xv et xvi de son *Journal des Arts et de la Littérature* (en allemand), le même a aussi donné l'*Histoire critique et diplomatique des ornemens impériaux et des saintes reliques, etc. gardées à Nuremberg.* — M. de Murr a depuis publié, d'abord en allemand et ensuite en français, une *Description des ornemens impériaux et des reliques du Saint-Empire romain, gardées à Nuremberg et à Aix-la-Chapelle*, avec fig. Nuremberg, 1790, in-8°. — Ejusd. *Inscriptio arabica literis cuficis auro textili picta in infima fimbria pallii imperialis, Panormi A. C. 1133 confecti, etc.* avec fig.; Norimb. 1790. — Le même a aussi publié une petite dissertation en allemand sur l'*Anneau du couronnement, qui se trouvoit autrefois parmi les ornemens impériaux*; Amberg et Sulzbach, 1804, in-8°. — Reisseissein et Forschet, *de Usu aquilæ imperii in sigillis imperatorum romanorum principum Germaniæ aliorumque*; Argent. 1788, in-4°.

Sacrifice; on appelle sacrifice dans les ouvrages de l'art, la suppression de certaines beautés partielles, que l'artiste sacrifie à la beauté, à la perfection du tout ensemble. Sacrifier n'est pas toujours effacer; supprimer ce qu'on avoit fait; c'est l'envelopper dans la demi-teinte ou dans l'ombre. Il y a des sacrifices de composition et des sacrifices d'effet. Les sacrifices de composition consistent à retrancher des figures ou des objets nécessaires qui nuiroient à l'impression que doivent faire les objets capitaux; les sacrifices d'effet consistent à éteindre l'éclat des objets qui doivent céder à d'autres, et ne pas arrêter et distraire la vue.

Sacrifices; les anciens en avoient de publics, de domestiques, et d'étrangers, dont les cérémonies varioient suivant l'objet du culte. On trouve sur les monumens des exemples de différens sacrifices. *V.* Taurobole, Suovétaurilia.

Sacristie, est, dans une église, le lieu où l'on serre les ornemens, les vases sacrés, les reliques, etc. Elle est ordinairement revêtue de lambris de menuiserie, et garnie d'armoires, de tables, et même de tableaux. On avoit aussi appelé cette pièce *salutatorium*, parce qu'autrefois l'évêque y recevoit et y saluoit les étrangers.

Sage, Sagesse. Ces mots se disent des compositions où on trouve une noble simplicité, où l'on voit les beautés de la nature sans le secours des ornemens qui sentent trop l'art. Ainsi, un dessin sage, une composition sage, une attitude sage, sont un dessin dans lequel l'artiste a eu la sagesse de ne pas s'écarter de la raison et de la nature.

Sagittaires. *Voy.* Dariques.

Sagum; habillement des gens de guerre parmi les Romains. Il étoit le symbole de la guerre, comme la toge étoit celui de la paix. Le sagum étoit un manteau de laine blanche qu'on attachoit communément avec une fibule ou agraffe, et dont la forme étoit la même que celle du paludamentum des généraux, dont il ne différoit que par la couleur et par les ornemens. Quelques auteurs ont pensé que c'étoit une tunique militaire, mais plusieurs passages de Tacite et de Pline font voir qu'il n'avoit pas de manches, et qu'il étoit plus ample qu'une tunique. L'empereur Caracalla avoit imaginé, ou imité des Gaulois une espèce particulière de *sagum*, qu'on designoit par le mot *caracalla*, ce qui lui fit donner ce sobriquet qui lui est resté, mais qu'on cherche

roit en vain sur les médailles et sur les autres monumens. Ce prince affectoit de porter cet habillement par préférence à tout autre; il en fit distribuer un grand nombre au peuple et aux soldats, exigeant qu'on ne parût pas devant lui sans ce vêtement. On ignore la forme précise de la caracalla. Quelques auteurs pensent qu'elle étoit faite de plusieurs pièces diversement travaillées et cousues ensemble, qu'elle descendoit jusqu'aux talons, et qu'il y en avoit de plus courtes pour les soldats. D'autres supposent que la caracalla étoit le *sagum* gaulois.

Ce *sagum des Gaulois* ne ressembloit point à celui des Romains. Les *braccæ* ou chausses longues, et le *sagum* des Gaulois formoient leur vêtement caractéristique. Il avoit des manches et ressembloit à la tunique des Romains. Il étoit, selon Diodore de Sicile, rayé de différentes couleurs, chamarré de bandes de pourpre, et de morceaux d'étoffe découpés en forme de fleurs. Un passage de la vie d'Othon par Plutarque, nous fait voir que le *sagum* des Gaulois avoit des manches. Il y dit de Cæcina qu'il étoit vêtu à la gauloise avec des *braccæ* et un *sagum* à longues manches, et qu'il haranguoit dans cet habillement les porte-enseignes et les officiers romains. Tacite, en parlant de l'entrée de Cæcina en Italie, dit expressément qu'il portoit un *sagum* de plusieurs couleurs. Le *sagum des Germains* s'attachoit avec une agraffe ou une épine. Hérodien nous dit qu'ils l'ornoient de bandes ou de plaques d'argent. Nous ne savons du *sagum* des Espagnols que ce qu'Appius nous en apprend; c'est-à-dire, que les Espagnols portoient des manteaux épais et repliés, comme les chlamydes, attachés avec des agraffes, et qu'ils les appeloient des *sagum.*

Saillie; c'est toute avance qu'ont les membres, ornemens ou moulures, au-delà du nud des murs, soit sans encorbellement comme les pilastres, les tables, les chambranles, les cadres, les plinthes, les archivoltes, les architraves; soit avec encorbellemens, comme les corniches, les balcons, les trompes, les galeries de charpente, les fermes de pignon.

Saint Christophe; on le voyoit toujours autrefois, à l'entrée de plusieurs églises de France et ailleurs, sous une forme colossale. Il étoit ainsi représenté au second pilier de la nef de Notre-Dame de Paris, près la principale porte d'entrée: on rapportoit au quatorze ou quinzième siècle la sculpture de cette figure gigantesque, qui étoit de fort mauvais goût, et qui n'est abattue que depuis vingt à vingt-cinq ans. Toutes, au reste, disparurent successivement, lors de la restauration des églises. On n'en trouve plus dans les églises de France.

Sainte-Famille; on donne ce nom aux ouvrages de l'art qui représentent Saint Joseph, la Vierge Marie, et l'Enfant-Jesus, accompagnés quelquefois de Saint Jean et de Sainte Elisabeth. Plusieurs peintres ont traité ce sujet; mais les tableaux de la Sainte-Famille par Raphaël et par le Corrège sont les plus admirables et les plus estimés.

Saisir. *Voy.* Attraper.

Saisons; on peut voir dans mon *Dictionnaire de Mythologie* au mot Horæ, la manière dont les anciens personnifioient les saisons: je crois seulement devoir ajouter ici sur les ressources qu'elles peuvent offrir aux artistes, quelques observations extraites de l'excellent ouvrage de M. Valenciennes sur la perspective.

Les saisons offrent à l'artiste un spectacle admirable et varié, dont il doit étudier les différences pour en saisir adroitement les nuances et les effets; c'est ce spectacle qui a inspiré les poètes qui ont chanté les révolutions de l'année,

tels que Virgile, dans ses *Géorgiques ;* Saint-Lambert et Thompson, dans leurs poëmes des *Saisons ;* et Roucher, dans celui des *Mois.* Les jeunes artistes feront bien de consulter ces ouvrages ; ils y trouveront des descriptions charmantes et des épisodes intéressans dont ils pourront profiter ; mais ils doivent sur-tout habiter la campagne s'ils veulent suivre la nature dans son cours, et acquérir par cette étude les connoissances indispensables à un peintre de paysages, qui veut la représenter sous toutes ses formes avec justesse et vérité.

Le printemps est la plus agréable des quatre saisons : il influe sur tout ce qui respire ; il exerce sur les facultés de l'homme le même pouvoir que sur le fluide végétal, qui ravive toutes les productions de la terre. Il faut faire une grande attention aux différentes nuances de cette saison ; elles varient tous les jours et presqu'à chaque instant. Le commencement du printemps n'est que la fin de l'hiver ; par conséquent ce passage d'une saison à l'autre est presqu'imperceptible. Sa marche est toujours inégale, le temps très-variable, et l'on voit souvent ensemble la neige, les fleurs, le soleil et la pluie ; un débordement subit couvrir l'herbe naissante ; la fleur de l'arbre fruitier brûlée par les derniers vents du nord, et la gelée tardive détruisant en une seule nuit les prémices de la végétation et l'espoir du cultivateur. On ne doit pas conseiller à l'artiste de peindre ce passage d'une saison à l'autre. Cette époque n'est pas assez caractérisée, et ses effets sont trop indécis ; mais on doit l'exhorter à faire des études du ciel, qui varie alors à l'infini. Il apprendra à connoître les privations de lumière que les nuages occasionnent par leur mouvement accéléré sur tous les objets de la nature.

Le moment le plus favorable pour représenter le printemps, est celui qui suit immédiatement l'équinoxe. La végétation est alors plus avancée ; les fleurs sont épanouies ; l'atmosphère est plus pure ; les rivières sont rentrées dans leur lit ; les prairies verdoyantes sont couvertes d'animaux domestiques et de leurs gardiens ; les champs sont habités par les cultivateurs, dont les travaux sont animés par l'espérance. Il faut convenir cependant que la nature paroît alors monotone à la vue. Cette verdure nouvelle est presqu'égale par-tout. Son abondance n'a de variétés de couleurs que par la différence des tons locaux de certains arbres ou de plantes qui n'ont pas la même teinte de vert. L'uniformité existe à-peu-près généralement ; et c'est pour éviter cette monotonie que l'artiste doit choisir, quand il veut peindre cette saison, les sites les plus convenables, et sur-tout une heure du jour qui, par son effet, puisse voiler cette égalité trop marquée. Il paroît que le moment le plus favorable est celui qui suit le lever du soleil, lorsque cet astre commence à dorer de ses rayons les différens objets de la nature ; que les vapeurs terrestres ont encore assez de consistance pour rompre les tons des verts, et que la rosée, répandue dans les prairies, donne une teinte argentine à toute la végétation. Le Poussin a su profiter de cette saison pour composer son *Paradis terrestre*, paysage admirable qui ne laisse au spectateur sensible qu'un seul regret, celui de savoir qu'un si beau lieu n'existe que dans le tableau du peintre. *Annibal* Carrache, le Bassan, le Titien, sont aussi du nombre de ceux qui se sont illustrés dans la peinture de la vie pastorale ; mais il en est un qui est entré dans les plus petits détails, et qui les a exprimés avec beaucoup de grace.

C'est STELLA, qui a traité à fond tous les travaux champêtres. Les sujets qu'il a représentés sont d'un excellent site, d'un dessin très-correct, et d'un costume parfaitement exact. Les figures ont le caractère qui leur convient, pour la noblesse, la grace, la sévérité, et même la naïveté, si difficile à rendre en peinture. L'ordonnance de ses compositions est pure; il n'y a rien de trop, et l'on n'y desire rien. Il a peint les quatre saisons, les douze mois de l'année, et plusieurs autres sujets de pastorale agréables et rians. Ses paysages sont nobles et grands, et ses personnages ne sont pas seulement des gardeurs de vaches ou de moutons. On ne sauroit trop engager les artistes à étudier attentivement ce maître, ils reconnoîtront, dans tous ses ouvrages, la nature bien choisie, et savamment variée.

Vers la fin du printemps, les sucs nourriciers des végétaux s'arrêtent pour ainsi dire, afin de faciliter l'opération de la nature, qui mûrit les fruits. *L'été* commence bientôt, et fait sentir le poids de sa puissance à tout ce qui respire. Au lever de l'aurore, les êtres animés jouissent, avec délices, de la fraîcheur du matin; les végétaux, couverts d'une rosée abondante, répandent au loin la suavité de leurs parfums; les oiseaux remplissent l'air de leurs voix variées; le soleil avance avec splendeur, les animaux se taisent; il poursuit sa carrière, et ils cherchent à l'éviter; il arrive à sa plus grande élévation, ils se cachent et se mettent à l'abri de ses feux dans tous les lieux qui leur offrent une ombre tutélaire. La soif les consume; ils se traînent à pas lents vers le bord d'un ruisseau ou d'un étang; mais ce secours n'est que momentané; la chaleur les pénètre avec plus de force; ils se réfugient sous un feuillage épais ou dans quelque caverne profonde et fraîche, où ils puissent respirer plus librement. Le silence de la nature atteste son affaissement; les hommes, affoiblis par le travail et la chaleur, s'abandonnent au sommeil qui doit réparer leurs forces épuisées; un calme général et lourd semble se répandre et peser sur la nature entière.

Il seroit très-difficile à un artiste de représenter ces momens d'été, si son génie ne faisoit pas un choix des accidens multipliés qui surviennent dans cette saison brûlante. Il peut placer avantageusement les scènes variées que présentent les hommes et les animaux, lorsqu'au moment où le soleil est près d'achever sa course, ils vont se plonger dans la mer ou dans les rivières, ou lorsque, vers midi, ils se réfugient au sein des forêts épaisses et silencieuses pour y trouver un asyle contre la chaleur étouffante. Il peut tirer parti du riche spectacle des moissons, de ces ondes dorées dont les champs de blé sont couverts et qui sont mises en mouvement par les vents du midi; de la récolte du grain, des différentes façons de le recueillir, de le mettre en gerbes, de le battre ou de le faire fouler par les chevaux, de le vanner, etc., enfin de tous les travaux relatifs à la moisson. Il peut y ajouter les repas champêtres, les amusemens des moissonneurs, leurs danses, leurs fêtes, les diverses espèces de chasse et de pêche, le retour des champs après le coucher du soleil, lorsque les animaux domestiques rentrent paisiblement sous la garde d'un pâtre qui fait résonner sa musette pour égayer son troupeau et se délasser des fatigues de la journée. Cette marche simple et lente d'animaux bêlans et mugissans à l'approche du village; le berger, les jeunes filles dont il est quelquefois suivi, la poussière que leurs pas font élever dans les airs, la gaîté qui les anime, que de ta-

bleaux faits pour exciter l'artiste à saisir ces momens qui peignent si bien la vie pastorale et champêtre! Le Poussin a choisi pour caractériser l'*été*, l'histoire de Booz et Ruth, et il en a tiré tout le parti possible. *Claude* Le Lorrain a peint des soleils couchans d'été avec des fêtes villageoises. Plusieurs autres peintres ont choisi des nuits ou des soirées, et ont fait entrer dans leurs tableaux des femmes qui se baignent, des pêches au flambeau, telles qu'elles sont usitées sur plusieurs rivières de France. Chandler, dans son *Voyage en Grèce*, donne des détails curieux sur une pêche de ce genre. Dans l'histoire des peuples qui habitent les pays chauds, le peintre trouvera beaucoup de situations, de coutumes, de cérémonies, d'événemens et de catastrophes qui lui fourniront des sujets de paysage relatifs à l'été, y répandront de l'intérêt, et plairont infailliblement aux personnes qui ont du goût et de l'instruction.

L'*automne* offre aux artistes des tableaux attrayans. La diversité des teintes répandues sur la nature, est très-remarquable; l'atmosphère est moins lourde, et la chaleur plus supportable; le paysage est plus animé, parce qu'on habite davantage la campagne, et que ses plaisirs sont plus fréquens et plus variés. Le commencement de cette saison présente la force, la puissance, la richesse et la majesté de la nature. Toutes les productions végétales ont acquis leur parfait développement; la couleur des fruits ne peut presque se comparer qu'à elle-même, et les oppositions de leurs différentes formes ajoutent encore à ce spectacle enchanteur. La fin de l'automne, cependant, est, à peu de chose près, pour la peinture, ce qu'est le commencement du printemps, c'est-à-dire, le passage d'une saison à une autre, et par cette raison même, elle est très-difficile à représenter. Ils portent tous les deux le même caractère d'indécision et la même maigreur dans l'aspect. L'artiste, pour faire un tableau de l'automne, doit donc choisir le moment où les fruits sont parvenus à leur parfaite maturité, où les arbres changent de ton et produisent par la variété prodigieuse des couleurs de la verdure, des effets piquans et pleins de chaleur; des scènes agréables et pittoresques, comme les vendanges, la cueillette des fruits, etc. etc. L'artiste aura ici essentiellement besoin de nourrir son esprit des ouvrages de poésie anciens et modernes, d'histoire et de voyages, pour être en état de choisir ses sujets, de les placer avec justesse et vérité dans la saison qui leur convient, et pour ne pas faire d'anachronismes qui décèlent l'ignorance et choquent également le bon goût et l'instruction.

L'*hiver* arrive enfin, où la nature, après avoir fourni à l'homme et aux animaux les productions nécessaires à leur subsistance et à leurs plaisirs, s'engourdit et tombe en léthargie. Les montagnes se couvrent de neige, et successivement les vallons et les plaines; la verdure des gazons disparoît. Le triste cyprès, au ton noirâtre, et la classe entière des pins, des houx et des arbres verts, forment un contraste lugubre et mélancolique sur cette surface d'une blancheur monotone et fatigante. Les troncs, noircis par la vapeur humide, retiennent et portent sur leurs branches la neige que leur apportent les vents. Les habitans des airs, des plaines et des bois, cherchent en vain leur nourriture; privés de secours, ils s'affoiblissent et meurent, ou deviennent les tristes victimes de l'homme, qui profite de la circonstance pour leur tendre des pièges où le besoin impérieux les fait tomber. Bientôt les eaux perdent leur trans-

parence et leur fluidité; le froid pénètre et lie leurs parties, elles deviennent solides, leur courant se fixe, les glaces s'amoncèlent en masses énormes, dont la rupture prochaine menace tous les objets qui se trouvent sur leur passage. L'habitant des bords des fleuves attend avec inquiétude cette crise de la nature; le dégel arrive, les eaux soulèvent les glaces, les glaçons se séparent; entraînés par l'eau, leur masse roulante renverse tout ce qu'elle rencontre sur son passage; les arbres déracinés et les débris des constructions couvrent la superficie des eaux; les animaux noyés, ou luttant encore contre la mort; le toit de la chaumière submergé, flottant sur l'onde bourbeuse; les bateaux brisés et écrasés contre le rivage, un enfant entraîné dans son berceau, des bateliers bravant la mort dans une foible nacelle pour sauver cet enfant, les larmes et le désespoir des malheureuses victimes de ce désastre, la tristesse et l'effroi des spectateurs, tous ces tableaux d'horreur et de misère pénètrent l'ame d'un sentiment douloureux; mais le peintre est l'historien de la nature, aucun de ces phénomènes ne doit lui être étranger; ceux de l'hiver lui appartiennent comme les autres; il doit les étudier et faire choix de ceux qui peuvent plaire ou intéresser. Il y a un inconvénient attaché à la représentation de l'hiver, c'est la froideur et la monotonie; plus un artiste sera habile, et plus son tableau se ressentira de ce défaut, qui se trouve, en cette saison, dans la juste et véritable expression de la nature. Mais pour donner une idée de l'hiver, le peintre ne doit pas se borner à représenter de la neige par-tout, et des arbres noirs et dépouillés de leurs feuilles. Ces objets ne produisent ni intérêt ni enthousiasme; ils sont froids, et c'est tout. Il faut nécessairement qu'il ajoute à son site une action dont l'effet échauffant son imagination, affecte les spectateurs au point de leur faire regretter de n'avoir pas été témoins de cette scène attendrissante. Les glaces sont plus belles à peindre que la neige; elles conservent encore un peu de transparence, et sont par conséquent plus chaudes de ton. La nature offre quelquefois des cascades glacées formant des stalactites qui produisent des effets neufs et extraordinaires. Le peintre peut aussi corriger la monotonie des arbres dépouillés, en les groupant avec des arbres verts; on peut les placer hardiment auprès des eaux glacées, puisqu'ils ne quittent pas visiblement leurs feuilles, et que ces mêmes feuilles sont mélangées par celles qui sont mortes, et dont la couleur est d'un brun rougeâtre. Le chêne les garde presque toutes en hiver dans cet état desséché, mais coloré, et il ne s'en dépouille qu'au printemps. Les localités offrent d'ailleurs une infinité de ressources qui ne doivent pas être négligées par le peintre, et qu'il peut employer avec avantage; tels sont les usages, les occupations, et même les jeux des habitans de la zône glaciale; leur manière de voyager traînés par des rennes ou des chiens; leurs chasses, etc. etc. Si, avec ces moyens, il s'applique à placer dans son tableau des sujets relatifs à la saison, et qu'il ne se borne pas uniquement à peindre des traîneaux et des patineurs, il est presqu'impossible qu'il ne produise pas des choses neuves, et qu'il ne mérite le suffrage des connoisseurs. Les glaciers des Alpes et des Pyrénées sont très-curieux pour les savans et les naturalistes. Ils n'offrent pas le même avantage au peintre. On doit cependant conseiller aux jeunes artistes de les voir, et même d'en faire quelques études, dont les détails pourront leur être utiles dans certaines occasions.

Mais, comme on l'a dit, ces phénomènes sont plus admirables que pittoresques; il faut par conséquent en user avec modération.

Les anciens représentoient les *Saisons* sous la figure des *Heures*, *Horæ*. Dans les plus anciens temps on n'en comptoit que trois, plus tard on en comptoit quatre. (*Voy.* mon *Dictionnaire de Mytholog.* au mot Horæ.) Bathyclès est un des premiers sculpteurs qui ait représenté les Heures ou déesses des Saisons: il en avoit figuré deux qui accompagnoient deux Graces. Phidias avoit sculpté trois Heures à la partie supérieure du trône de Jupiter. Les poëtes représentent les Heures dansant avec les Graces, en se tenant par la main. Winckelmann regarde comme des Heures trois figures d'un bas-relief sur un trépied de la villa Albani, gravé dans ses *Monumenti inediti*, au n° 47; elles ont un vêtement court; elles sont couronnées de feuilles de palmier; auprès de chacune il y a un foyer, un épi, des fruits, symboles qui caractérisent, dit-il, les trois Saisons. Mais M. Visconti a pensé que ce sont des danseuses spartiates.

Dans la villa Pinciana, on voit, dans la cinquième chambre, quatre bas-reliefs qui représentent les Saisons. Les deux qui, dans la description que M. Lamberti a donnée de cette villa, sont gravés sous les numéros 10 et 13, représentent tous les deux l'Automne. Sur l'un de ces bas-reliefs on voit deux femmes couchées, posant une main à terre et l'autre sur deux paniers qui renferment des raisins, des pommes et différens fruits. Deux petits génies voltigeant entr'elles, apportent des corbeilles pleines de fruits. Les voiles de ces femmes, enflés par le vent, volent derrière leurs épaules. L'autre bas-relief ne diffère de celui dont je viens de parler, qu'en ce que les femmes couchées tiennent avec la main chacune un vase posé sur leurs genoux; l'une est couronnée d'épis, l'autre de fleurs. Le bas-relief figuré sous le n° 12 de la cinquième chambre, fait allusion au Printemps. On y voit deux femmes couchées, qui tiennent d'une main leur voile flottant au gré des vents. Celle qui est à droite est à demi nue et couronnée de feuilles d'olivier, l'autre est couronnée de fleurs; deux petits génies, dont l'un tient une guirlande, voltigent au-dessus d'un grand vase où l'on voit quelques fruits, et d'où sort de l'eau des deux côtés. — Les figures du bas-relief gravé dans le même ouvrage sous le n° 11, font allusion à l'Eté; ce bas-relief représente deux femmes couchées; leurs voiles sont enflés par le vent; elles posent chacune une main à terre; celle qui est à droite est à demi-nue, elle a la main droite sur un vase plein d'épis; celle à gauche tient sur son genou une corbeille de fruits; deux petits génies volent au milieu d'elles, l'un d'eux tient une guirlande.

Dans la 6e chambre de la même villa Pinciana, au n° 12, il y a encore un bas-relief qui représente l'Automne, et qui est inséré dans le piédestal qui soutient un groupe de Ménélas et de Vulcain. On y voit une figure de femme assise à terre; elle est vêtue d'une longue tunique et avec un voile voltigeant au-dessus de sa tête; à ses pieds se trouve un petit génie ailé. Les deux figures ont la tête tournée en arrière, et étendent la main vers une corbeille de fruits qui est au milieu du monument, qui d'ailleurs a assez de ressemblance avec les quatre dont il vient d'être question.

Sur plusieurs médailles romaines, les quatre Saisons sont figurées sous les traits de quatre enfans debout, portant les attributs et les productions des quatre Saisons; ils indiquent le bonheur du temps, ainsi qu'on le voit par l'inscription

FELICITAS TEMPORUM. On voit ce type sur plusieurs beaux médaillons de Commode, de Septime-Sévère, de Caracalla.

Un superbe tableau du Guide (Guido Reni) représente Apollon sur son quadrige, qui le conduit; les quatre Heures sont autour, et forment, avec les trois Graces, une ronde, en se tenant par la main. Ce joli groupe de sept femmes est précédé par l'*Aurore*, semant des roses. Derrière elle est un petit génie tenant un flambeau; sans doute c'est le Point du jour, *diluculus;* ce génie est bien placé, parce que le point du jour suit l'aurore et précède le soleil. Ce tableau a été gravé par *Raphaël Morghen*, d'après un dessin d'*Antonio Cavalluci*. Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque impériale en a une belle épreuve avant la lettre.

SALAMANDRE; cet animal étoit fameux chez les anciens, à cause de son origine, de son poison et de sa faculté d'éteindre le feu. Cette dernière propriété le rend encore aujourd'hui remarquable. Selon Pline, il ne doit pas son origine, comme les autres animaux, à la génération ordinaire, mais à la pluie. Selon Dioscoride, son poison est d'une telle véhémence, qu'il infecte et tue tout ce qu'il touche, sans que son poison soit diminué ou affoibli; il empoisonne les fruits des arbres sur lesquels il monte, l'eau même dans laquelle il tombe, de sorte qu'il peut, de cette manière, faire périr des provinces entières. Sa salive fait tomber les cheveux des hommes, et le poil des animaux. Aristote observe que malgré ce poison, les cochons mangent impunément sa chair; les hommes, au contraire, qui en mangent, meurent bientôt après. Selon Pline et Ælien, il éteint le feu et même la flamme par sa froideur glaciale. Quant à cette dernière propriété, on l'attribuoit, dans les temps suivans, à une liqueur et à la salive qu'il étoit supposé rendre pendant qu'il étoit dans le feu.

Il est facile de distinguer ici le fabuleux de ce qui est vrai. La salamandre doit son origine à la génération, comme les autres animaux. Elle aime les lieux humides, et sort fréquemment de son habitation ordinaire après qu'il a plû. D'après cela, on peut facilement se rendre compte pourquoi, dans un temps où on a souvent jugé seulement d'après la première apparence, on a cru que la salamandre devoit son origine à la pluie. Quant au poison qu'on lui attribuoit, il paroît qu'il en est de la salamandre comme de beaucoup d'autres amphibies, que le vulgaire croit être venimeux parce que leur extérieur est hideux et repoussant. On aura aussi pu la confondre quelquefois avec le *gecko*, qui en effet a un poison assez âcre, qu'il communique aux objets sur lesquels il passe, et qui cause quelquefois des coliques violentes, et même la mort. Une fois qu'on lui eut attribué des qualités venimeuses, on conçoit aisément que les opinions sur la force de ce poison ont pu aller jusqu'à l'infini. D'après les recherches des modernes, la salamandre n'est pas venimeuse. Quant à ce que disent Pline et Ælien, que les cochons la mangent impunément, il n'y a là rien de contradictoire, parce que ces animaux mangent aussi impunément les serpens les plus venimeux. A quelque restriction près, il est vrai que la salamandre éteint le feu, c'est-à-dire, non pas le feu flamboyant dans lequel, au contraire, la salamandre est consumée, mais le feu de braise, dans lequel elle peut se soutenir pendant quelque temps, et même l'éteindre au moyen d'une liqueur blanche qu'elle rend par la

bouche et par les tubercules dont son corps est parsemé. Comme cette liqueur est âcre et corrosive, elle aura augmenté l'opinion que la salamandre est venimeuse. Quelquefois on l'a trouvée dans les écuries et les étables, ce qui a fait croire qu'elle suçoit le lait des vaches, et qu'elle étoit cause que les vaches ne donnent point de lait à de certaines époques. Lorsqu'on la rencontroit près des ruches d'abeilles ou bien attrapant des abeilles, on pensoit qu'elle s'en nourrissoit ordinairement.

Considérées comme des êtres privilégiés qui bravoient la puissance du plus actif des élémens, les salamandres fournirent à l'amour des emblêmes souvent plus brillans que fidèles. François I a choisi la salamandre comme son emblême. On la voit figurée sur plusieurs monumens élevés par les ordres de ce prince; elle sert d'ornement à beaucoup de bâtimens construits pour lui, entr'autres au château de Chambord. Le casque de François I, conservé au Cabinet des Antiques, est surmonté de sa salamandre.

Sale, se dit, en peinture, des couleurs désagréables à la vue, qui sont composées de couleurs ennemies, comme celle qui résulte du mélange de l'azur avec le vermillon. On dit des *couleurs sales*, un *pinceau sale*. La même palette qui fourniroit à un peintre habile les teintes les plus fraîches, les plus brillantes, ne fournira au peintre qui ne saura pas en tirer parti, que des teintes sales et brouillées. Si on tourmente les couleurs, si on les mêle entr'elles sans intelligence, on ne produira qu'un ouvrage sale, dont l'œil des spectateurs sera rebuté.

Salir. Quoique l'adjectif *sale* se prenne toujours en mauvaise part, il n'en est pas de même du verbe *salir*. Des censeurs intelligens conseillent quelquefois à un peintre de salir les tons trop brillans, c'est-à-dire, de les ternir, de leur ôter leur vivacité; ce n'est qu'en salissant habilement certaines parties d'un ouvrage, qu'on donne à d'autres l'éclat qu'elles doivent avoir.

Salle, est toute grande pièce d'un appartement. On distingue aujourd'hui les salles par le nom de l'usage auquel elles sont destinées. La *salle d'assemblée* est une pièce d'appartement où on reçoit compagnie, et qui est ordinairement la plus belle et la mieux décorée; la *salle du commun* est une pièce près des cuisines et offices, où mangent les domestiques. Dans le palais d'un prince souverain, d'un gouverneur, etc., on appelle *salle des gardes* la première pièce de l'appartement où se tiennent les gardes et leurs officiers; la *salle d'audience* est la pièce d'un appartement du prince où il reçoit les ambassadeurs et les ministres étrangers, et leur donne audience; il y en a aussi chez les ministres et les chefs de la magistrature. La *salle de bain* est la pièce d'un appartement de bains où est le bassin et la baignoire; la *salle de billard*, est une pièce en carré long, où est placé un jeu de billard; la *salle de bal*, une pièce d'appartement dans laquelle il y a des tribunes pour la symphonie, et qui sert pour la danse. Une *salle d'eau* est une fontaine pratiquée dans un espace plus bas que le rez-de-chaussée, où on descend par quelques marches, et dont l'aire est pavée de marbre en compartiment. C'est aussi, dans un jardin, une salle de verdure décorée de bassins, de figures, de groupes, de fontaines, etc., qui jettent de l'eau. On donne le nom de *salle d'armes* à une pièce où les armes sont rangées en ordre et symmétrie, et bien entretenues. C'est aussi le lieu où on enseigne l'exercice des armes dans un collége.

On appelle *salle ægyptienne*, dans les musées, celle destinée à contenir des monumens ægyptiens. Au Muséum d'Histoire naturelle de Paris, on a disposé sous ce nom une salle particulière, où se trouvent des modèles en petit de plusieurs monumens de l'Ægypte, des pyramides, etc. etc. Autant qu'il a été possible, on a employé pour leur confection des matériaux rapportés de l'Ægypte à la dernière expédition de l'armée française dans ce pays.

La *salle à manger* est une pièce séparée de l'appartement, qu'on décore de buffets et de fontaines, et qui a une communication facile et couverte avec les cuisines et les offices. Dans les maisons des anciens Grecs, on donnoit à la salle à manger, appelée, selon Vitruve, *œcus*, assez d'étendue pour y placer aisément quatre *triclinia*, et qu'il y restât encore assez de place pour les esclaves qui servoient à table, ainsi que pour les chanteurs, les danseuses et les musiciens, qui pendant le repas déployoient leurs talens pour amuser les convives. La salle à manger cyzicénienne, étoit disposée de manière à pouvoir contenir deux *triclinia* placés l'un en face de l'autre. On lui donnoit pour hauteur une fois et demie sa largeur. Du côté du péristyle il y avoit une porte, et de chaque côté de la porte, une fenêtre qui descendoit jusqu'au pavé, afin que les convives pussent jouir de l'aspect de la verdure qui couvroit la place entourée par le péristyle.

Les Romains donnoient à leurs salles à manger, qu'ils appeloient quelquefois *triclinia*, du nom des lits sur lesquels on étoit étendu pour prendre les repas, deux fois autant de longueur que de largeur. Quant à la hauteur, Vitruve conseille de la faire égale à la somme de leur longueur ajoutée à la largeur. Ils avoient encore une espèce particulière de *salles à manger*, que Vitruve désigne par les noms de *salles ægyptiennes* et *corinthiennes*. On leur donnoit les mêmes proportions, pour la longueur et la largeur, qu'on donnoit aux *triclinia*; mais à cause des colonnes dont on les ornoit, il falloit nécessairement leur donner plus d'étendue. La différence entre ces deux espèces de salles consistoit en ce que la *salle corinthienne* n'avoit qu'une seule rangée de colonnes ou une colonnade, dont les colonnes étoient placées ou sur un stylobate commun, ou bien immédiatement sur l'aire de la salle: elles étoient surmontées d'un entablement au-dessus duquel s'élevoit un plafond en bois, disposé en forme de voûte. Dans la *salle ægyptienne*, au contraire, deux rangées de colonnes étoient placées l'une au-dessus de l'autre, et le dessus étoit formé par un plafond horizontal. Les colonnes de la rangée inférieure supportoient une architrave, sur laquelle étoient placées des poutres qui aboutissoient aux murs de clôture, et formoient ainsi une espèce de galerie autour de la salle. Au-dessus de l'architrave, et perpendiculairement sur les colonnes d'en-bas, étoient placées les colonnes de la rangée supérieure; elles étoient surmontées d'un entablement, et elles avoient pour hauteur un quart de moins que les colonnes d'en-bas. Entre ces colonnes d'en-haut, on pratiquoit des fenêtres dans les murs de clôture. Selon Suétone, une des principales salles à manger du palais de Néron avoit cette disposition singulière, d'être circulaire et de tourner sur un pivot.

La *salle de spectacle* ou de *comédie*, est, dans les palais des souverains, ce qu'on nomme ailleurs Théatre. (*V*. ce mot.) On dit aussi, dans le même sens, *salle des ballets* ou des *machines*.

La *salle des antiques*, est, dans

un palais ou dans un musée, celle où sont rassemblées les statues antiques, les vases, les bustes, les thermes et autres monumens antiques. Dans les jardins français, on donne aussi ce nom au bosquet où sont placés des antiques, avec symmétrie, dans des niches pratiquées dans l'épaisseur des palissades, ou sur des piédestaux et gaînes, en avant des charmilles.

SALLON; c'est une grande pièce située au milieu d'un corps de bâtiment ou aux extrémités d'une galerie, qui souvent comprend deux étages dans sa hauteur. Il y en a de différentes formes, de carrés, comme celui de Clagny et ceux des extrémités de la galerie de Versailles; de ronds et ovales, comme ceux de Vaux et de Rincy; d'octogones, comme celui de Marly. Leur décoration est susceptible de toutes les richeses de l'art. *Sallon à l'italienne*, est celui qui comprend deux étages dans sa hauteur : il n'est ordinairement éclairé que par les croisées de l'étage supérieur. *Sallon de treillage*, est un grand espace dans un bosquet, dont la forme est arbitraire, et qui est entouré et couvert de treillage de fer et de bois, et de verdure.

SALTATION. *V.* HYPOCRITIQUE, DANSE, BALLET.

SALUTATORIUM. *Voyez* SACRISTIE.

SAMARITAINE (LA); on désigne sous ce nom tout ouvrage de l'art représentant la femme Samaritaine dont il est parlé dans l'évangile, près d'un puits, d'une citerne ou d'une fontaine, et se disposant à y puiser de l'eau. Elle est ordinairement accompagnée du Christ; néanmoins Boldetti dit avoir visité une chapelle du cimetière de Saint-Calixte, où, entr'autres peintures, on remarquoit la Samaritaine seule, c'est-à-dire, ne s'entretenant point avec Jésus. A la seconde arche du Pont-Neuf, du côté du Louvre, il existe un bâtiment hydraulique, construit sous le règne d'Henri III, et destiné à distribuer de l'eau dans plusieurs endroits de Paris. Ayant été détruit en 1712, il fut rétabli avec art et avec goût. Il est composé de trois étages, dont le second est au niveau du pont, les faces des côtés sont percées de cinq fenêtres à chaque étage, et de deux sur le devant. Entre ces deux dernières étoit un avant-corps de bossage rustique, vermiculé, et cintré au-dessus du cadran, placé dans un enfoncement; le bas se trouvoit rempli par un groupe représentant Jésus-Christ avec la Samaritaine, auprès du puits de Jacob, qui étoit figuré par un bassin, dans lequel tomboit une nappe d'eau qui sortoit d'une coquille au-dessus. La figure du Christ étoit de Bernard, et celle de la Samaritaine, de Frémin, sculpteurs habiles. Sous le bassin se lisoit cette inscription latine : *Fons hortorum, puteus aquarum viventium.* Dans le milieu au-dessus du cintre, l'on a élevé une campanile de charpente, revêtue de plomb doré, où sont les timbres de l'horloge, et ceux qui composent le carillon, qui jouoit à toutes les heures et demi-heures. Cet édifice a été réparé de nouveau en 1775; le groupe et la coquille redorés à neuf, et le carillon rétabli. Mais depuis quelques années on a détruit le groupe et la coquille; et les rouages qui mettoient en mouvement le carillon, ont été supprimés. Maintenant on ne le fait jouer que les jours de fêtes publiques. Malgré la destruction du groupe, ce petit bâtiment conserve toujours le nom de *Fontaine de la Samaritaine.*

SAMBUQUE, instrument à cordes inventé en Syrie, selon les uns par *Samlice*, selon Suidas par *Ibicus.* Selon Athénée, c'est un instrument aigu, composé de quatre cordes. Selon Porphyre, sa forme étoit

triangulaire, et ses cordes de différente longueur. Saint Jérôme, saint Isidore et plusieurs autres, assurent que c'étoit un instrument à vent fait avec la branche d'un arbre qu'on appelle *sambucus* ou sureau.

SANCTUAIRE; chez les Juifs, on appeloit ainsi le lieu le plus saint, le plus reculé du temple où on conservoit l'arche de l'alliance; le grand-prêtre seul avoit le droit d'entrer dans cette partie du temple, qu'on nommoit aussi le saint des saints. Dans les temples des Grecs et des Romains, il y avoit aussi un sanctuaire qu'on appeloit ADYTUM. (*V.* ce mot.) Dans les églises chrétiennes on appelle *sanctuaire* la portion où est le maître-autel, et qui est ordinairement entourée d'une balustrade. *V.* EGLISE.

SANDALES; espèce de chaussure qui ne consiste qu'en une semelle attachée au pied avec des courroies et des rubans, de sorte que les doigts du pied et la partie supérieure du pied restoient à nud. Parmi les ordres religieux, il y en a quelques-uns à qui leur règle prescrit l'usage de pareilles sandales. Outre ces sandales, les anciens avoient aussi des chaussures qui couvroient le pied entier, et montoient souvent jusqu'aux chevilles, et même jusqu'au mollet. Le mot propre par lequel les Romains désignoient cette dernière chaussure, étoit *calceus*; les Grecs l'appeloient *hypodèma coilon*, c'est-à-dire, *chaussure creuse*, cependant ils ne s'en servoient guère que pour les cothurnes. *Solea* étoit le nom propre pour désigner les sandales attachées seulement avec des courroies. Un passage d'Aulus Gellius, liv. 13, chap. 20, met la chose hors de doute. Les souliers qui couvroient le pied entier, étoient toujours regardés comme une chaussure très-gênante; on avoit soin de se procurer du cuir bien souple, et c'est ce qu'on appeloit *aluta*, mot dérivé d'*alumen*, alun, parce qu'au moyen de l'alun on lui donnoit cette souplesse qui le faisoit tant rechercher. Les matrones romaines, lorsqu'elles se montroient à des occasions solemnelles, avoient de ces *alutæ* de cuir blanc; les courtisanes, au contraire, préféroient des *soleæ* élégantes et ornées de broderies, qui ne cachoient pas les formes d'un pied bien fait; c'est pourquoi OVIDE, dans le troisième livre de son *Art d'aimer*, donne aux courtisanes le conseil de cacher les pieds, s'ils sont difformes, dans une *aluta* d'un blanc éclatant. Les artistes préféroient la *solea* ou la *sandale* pour leurs représentations, comme plus convenable à l'art.

SANGLIER. A l'époque où la civilisation n'avoit pas encore fait de grands progrès dans la Grèce, plusieurs contrées de ce pays étoient couvertes de vastes forêts, repaires d'animaux nombreux, et sur-tout de sangliers vigoureux. Ces animaux acquéroient quelquefois une grosseur et une force extraordinaires, et ensuite ils causoient de grands ravages. Le sanglier de Calydon avoit dévasté la vigne d'Œnée, nom qui signifie possesseur de vignes; alors plusieurs héros se réunissoient pour découvrir la piste de l'animal, le combattre et le détruire. On citoit ceux qui avoient assisté à ces sortes d'expéditions, comme ceux qui avoient eu part à quelque guerre ou à quelque navigation célèbre. La tradition avoit conservé les noms des héros qui furent à la chasse du sanglier de Calydon, comme ceux des Argonautes, des chefs devant Thèbes, et des Epigones. Les princes se vantoient d'être issus de quelqu'un de ces illustres chasseurs. Tydée, fils d'Œnée, portoit, selon Apollodore, pour vêtement, en mémoire de son origine, une peau de sanglier. Les peuples eux-mêmes

se glorifioient de descendre de ces guerriers. Les médailles des Ætoliens rappellent, par plusieurs types, la mémorable chasse de Méléagre. La peau du sanglier de Calydon étoit consacrée à Tégée, dans le temple de Minerve, et Auguste emporta ses dents à Rome. Les poètes ont célébré les exploits des princes chasseurs ; et ils nous ont surtout conservé les noms de ceux qui ont tué de ces terribles animaux. Ils citent Méléagre, vainqueur du sanglier de Calydon ; Hercule, qui tua celui de la forêt d'Erymanthe, etc. Ces grandes chasses étoient, dans ces temps reculés, pour les jeunes gens, une sorte d'apprentissage des combats plus dangereux auxquels ils devoient prendre part un jour. Homère en parle fréquemment, et il compare souvent au sanglier les principaux personnages de l'Iliade et de l'Odyssée. « Idoménée, dit-il, à l'aspect d'Ænée, tient ferme, tel qu'un sanglier qui, sûr de ses forces, attend au sommet d'une montagne les hommes qui viennent en grand nombre pour l'attaquer dans un lieu désert ; son dos se hérisse, ses yeux étincèlent, il aiguise ses défenses pour repousser les chasseurs et les chiens ». — En parlant d'Ajax, fils de Télamon, il dit : « Il s'avance au milieu des combattans comme un jeune sanglier qui dissipe aisément de jeunes chiens », etc. — Des Troyens réunis entourent Ulysse, et vont l'accabler par leur nombre. « Ainsi, dit Homère, lorsque des chiens jeunes et vigoureux se jettent sur un sanglier, celui-ci sort du bois épais qui le recéloit, il aiguise la dent blanche qui accompagne son menton recourbé. Les chiens l'environnent, grincent les dents, et malgré l'aspect terrible de l'animal, ils soutiennent son effort ; ainsi les Troyens environnent Ulysse, etc. ». — Dès que les Troyens voient les Grecs enlever le corps de Patrocle, « ils marchent droit à eux, tels que des chiens qui poursuivent un sanglier blessé, etc. ». — Protée, saisi par Télémaque, se transforme en un énorme sanglier.

Homère nous a laissé une description de la manière dont la chasse du sanglier s'exécutoit dans les temps héroïques. Comme il falloit joindre de près l'animal arrêté par les chiens, et le frapper de son javelot, elle offroit de grands dangers ; aussi le bel Adonis fut-il victime d'un de ces animaux ; Ulysse, chez son grand-père Autolycus, fut blessé au genou par un sanglier que ses jeunes parens et lui attaquoient au mont Parnasse. Cet événement est figuré dans une peinture de vase publiée par M. Tischbein, dans ses *Monumens homériques*. Sur un vase publié par d'Hancarville, on voit aussi Antiphates, un des Lestrigons, et plusieurs princes qui poursuivent à cheval, un sanglier. Les artistes ont souvent consacré la mémoire de ces grandes chasses. *V.* CHASSES.

SANGUINE ; c'est un oxyde de fer, une espèce d'hæmatite qui est solide et compacte, d'un rouge brun, unie et douce au toucher, nullement sablonneuse, et tendre à tailler, dont on se sert pour dessiner : on la conserve fraîche et tendre dans des boîtes de plomb. Les doreurs emploient aussi la sanguine pour brunir. *Voyez* HÆMATITE.

SANTÉ. *Voy.* mon *Dictionnaire Mythol.* au mot HYGEA.

SAPHIR ; belle pierre bleue, dont la dureté est supérieure à celle du rubis ; son bleu est celui de l'azur ou bleu céleste, ce qui fait que les poètes comparent souvent un beau ciel au saphir. Le saphir crystallise en dodécaèdre composé de deux pyramides hexaèdres très-alongées jointes base à base. La couleur du saphir est rouge, jaune, bleue et violette ; mais en glyptographie, on

n'appelle saphir que le saphir bleu, qu'on nomme aussi *saphir d'Orient;* sa dureté est la plus grande après celle du diamant. La pierre bleue à laquelle les anciens donnoient le nom de *saphir*, n'étoit pas la nôtre ; elle étoit parsemée de paillettes d'or, et il s'y rencontroit des grains beaucoup plus durs que le reste de la pierre, qui se refusoient à l'outil, et par conséquent à la gravure : c'étoit le lapis lazuli. Le *beryllus aeroides* des anciens pourroit bien être notre saphir, qu'ils nommoient ainsi à cause de sa couleur bleu de ciel. L'action du feu décolore le saphir et le rend absolument blanc : on trouve aussi des saphirs naturellement blancs. Leur ressemblance avec le diamant a donné lieu à la fable des gravures sur diamant. Les anciens savoient couler un verre couleur de saphir, dont on trouve des échantillons dans une mosaïque de la villa Hadriani. Ferber en conclut qu'ils avoient l'usage du COBALT. (*Voy.* ce mot.) Le plus beau saphir est le saphir d'Orient. L'Europe en produit aussi. Les principaux sont ceux de Bohême et de Silésie, qu'on nomme saphirs d'eau, et qui sont d'un bleu un peu délayé. Ceux du Puy-en-Velay sont peu estimés, ils ne sont guère plus durs que le crystal, et leur couleur bleue tire un peu sur le noir ; elle ressemble à de l'acier bronzé.

SARABANDE ; air d'une danse grave portant le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Espagne, et se dansoit autrefois avec des castagnettes. Cette danse n'est plus en usage. L'air de la sarabande est à trois temps lents. La sarabande est encore plus sérieuse que le menuet, et pourroit être employée dans les caractères qui ont beaucoup de dignité et de majesté.

SARCOPHAGES ; nom qui vient du mot grec *sarx*, au génitif *sarcos*, chair, et *phagein*, manger. Pline veut que ce nom ait reçu son origine d'une pierre qui se trouvoit dans la Troade, et dont on faisoit des tombeaux à cause de ses qualités caustiques et de la propriété qu'elle avoit de dévorer promptement les chairs. Cette opinion a été admise dans la plupart des ouvrages sur l'antiquité. Il ne paroît cependant pas que les Romains chez lesquels se trouvent le plus communément ces sarcophages, aient connu l'usage de cette pierre ; et le mot sarcophage semble être plutôt une expression allégorique pour dire que le tombeau dévore les chairs, parce que le corps de l'homme s'y détruit en effet.

L'usage d'inhumer les morts, est le plus ancien ; celui de les brûler est aussi d'une haute antiquité. La mythologie attribue ce dernier à Hercule. Il a remplacé d'abord entièrement le premier chez les Grecs et chez les Romains : dans les colonies grecques de l'Italie, on inhumoit les corps entiers. Lorsque l'usage de brûler les corps prévalut chez les Romains, quelques familles conservèrent celui de les inhumer. On cite principalement celle des Cornéliens, qui conserva l'usage de l'inhumation jusqu'à Sylla. Le corps d'aucun personnage de cette famille n'avoit été brûlé avant lui, et ce dictateur ordonna qu'on mit le sien sur un bûcher pour éviter qu'il ne lui arrivât ce qu'il avoit fait éprouver au cadavre de Marius qu'il avoit profané. Sous les empereurs, le brûlement des corps étoit accompagné pour eux et les grands de cérémonies pompeuses et magnifiques ; il paroît par le grand nombre de sarcophages qui nous restent, que cet usage devint successivement moins fréquent pour les simples particuliers, et principalement sous les Antonins. L'introduction du christianisme le fit encore beaucoup diminuer, et l'abolit enfin entièrement.

Les caisses sépulchrales, que nous nommons sarcophages étoient de pierre, de marbre ou de porphyre. Les Grecs en avoient aussi de bois dur et robuste, résistant à l'humidité, et principalement de chêne, de cèdre, ou de cyprès, quelquefois de terre cuite, et même de métal.

La forme de ces caisses est le plus ordinairement parallélipipède; c'est un carré long comme nos cercueils. Quelquefois les angles étoient arrondis; ce qui leur donnoit la forme elliptique. Il est très-rare que ces caisses soient plus étroites par le bas, comme l'espèce de baignoire appelée *labrum*.

Le couvercle des sarcophages offre aussi des variétés : quelquefois il est triangulaire comme le fronton d'un édifice, et accompagné aux angles de corps coniques semblables à ceux qu'on remarque sur quelques autels quadrilatères, et qu'on nomme les cornes. Les sarcophages portent quelquefois la statue du personnage qu'ils contenoient, souvent elle est assise comme sur un lit, non comme sur un lit de douleur, mais comme assistant à un banquet. La capacité des sarcophages varie comme leur matière, leur forme, et leurs ornemens. D'abord ils n'étoient propres à recevoir qu'un seul corps, ensuite on y mit ceux de deux époux, comme on avoit quelquefois confondu leurs cendres dans une même urne. Les deux époux sont quelquefois représentés couchés sur le couvercle des sarcophages. C'est vers le troisième siècle de l'ère vulgaire que s'est introduit l'usage de ces sarcophages de grandeur colossale, capables de contenir une famille entière.

Les sarcophages des premiers chrétiens destinés à renfermer plusieurs corps avoient souvent deux ordres de bas-reliefs; ces deux ordres indiquent deux sarcophages posés l'un sur l'autre, quelques-uns ont deux ordres sans avoir deux rangs de bas-reliefs, chacun de ces ordres est bacellé. Les baguettes interrompues par un orle intermédiaire indiquent évidemment deux sarcophages superposés.

Les ornemens sont sur-tout ce qu'il y a de remarquable. Les baguettes et les cannelures des sarcophages, remontent au bon temps de l'art. Le grand sarcophage de *Cæcilia Metella*, plusieurs de ceux des affranchis de Livie, un beau sarcophage du Musée Pio Clémentin, sont travaillés de cette manière; le plus souvent ces baguettes sont obliques. Ce genre d'ornement paroît dû aux cannelures en spirale des colonnes ou des urnes rondes. Les sarcophages des troisième et quatrième siècles imitoient souvent un temple avec des colonnes. Quelquefois ils étoient partagés en plusieurs arcades, sous chacune desquelles il y avoit une figure ou un groupe. Ce genre de distribution remonte au plus ancien temps de l'art. Lorsque le sarcophage n'est pas orné de simples baguettes ou d'une décoration d'architecture, on y voit différentes figures, telles que celles du sommeil et de la mort, avec les jambes croisées, une main sur la tête et le flambeau renversé; celle de Mercure, conducteur des ames; de Charon, passant les ames dans sa barque; d'une porte entr'ouverte qui paroît être l'entrée des enfers. D'autres sarcophages d'une plus riche composition nous présentent différens sujets de la mythologie et de l'histoire héroïque. Il est rare que les quatre côtés du sarcophage soient sculptés, il est plus ordinaire de voir la face et les deux petits côtés ornés de figures Le sujet principal est sur la face et se continue sur les petits côtés; quelquefois ces petits côtés ne sont ornés que de figures accessoires au sujet, et qui exigent moins de dévelop-

pement, ou simplement de figures d'animaux; le plus souvent il n'y a des figures que sur la grande face du sarcophage.

Le sarcophage est quelquefois couronné par une frise sur laquelle il y a un sujet différent, et dont les figures sont plus petites. Souvent on y voit des tritons, des néréides, ou des scènes pastorales.

Les bas-reliefs qui décorent les sarcophages sont quelquefois purement de fantaisie; ils offrent des traits de la fable ou de l'histoire héroïque qui n'ont aucun rapport à la cessation de la vie, tels que les géans foudroyés par Jupiter, Achille reconnu par Ulysse parmi les filles de Lycomède, Vénus surprise dans les bras de Mars par Vulcain, Oreste matricide poursuivi par les Furies; des combats de Centaures et de Lapithes; mais le plus souvent les bas-reliefs tirés également de la mythologie ou de l'histoire héroïque ont un rapport plus marqué avec leur destination; ils rappellent les aventures tragiques de quelques illustres familles des temps héroïques, les sujets de douleur des dieux même, et semblent inviter par la représentation de ces grandes calamités, les parens et les amis de celui que renferme ce froid monument à recevoir quelque consolation, en pensant que les hommes parvenus au faîte de la gloire et des dignités, que les dieux même ne sont pas exempts de semblables peines. C'est ainsi que dans l'Iliade, Achille voyant à ses pieds le vieux Priam abaissé par la Fortune au point de baiser la main qui a porté le coup mortel à son fils chéri, lui raconte l'histoire déplorable des Niobides, pour calmer sa douleur par le récit d'un malheur encore plus grand que le sien. Sur le sarcophage d'un jeune guerrier mort dans sa première campagne, après avoir quitté sa jeune et tendre épouse, presqu'au premier moment d'un hymen fortuné, on voit Protésilas prenant congé de Laodamie pour suivre l'armée des Grecs, où il payera de sa vie l'honneur d'être descendu le premier sur le rivage troyen. Ce jeune prince obtint des divinités infernales le bonheur de la revoir encore une fois. Il retrouve Laodamie pour un seul jour, et Mercure et l'impitoyable Charon le reconduisent aux enfers. Sur la tombe d'un jeune homme passioné pour la chasse, on sculptoit les aventures d'Actæon.

Souvent le jeune guerrier est caractérisé par quelque héros de l'antiquité, et le sarcophage represente la condamnation d'Hippolyte par son père Thésée; la mort de Phaëton, qui, quoique fils du dieu du Jour, n'a pu échapper à sa destinée; la mort de Patrocle annoncée à Achille par Antiloque; les exploits d'Achille qui tous le conduisent à la fin prématurée qui l'attend; la mort d'Hector annoncée à son père; Priam redemandant le corps de son fils; ce vaillant prince porté sur le bûcher; Méléagre périssant victime de la jalousie de son implacable mère, la cruelle Althée; le brave et pieux Antiloque placé sur un char par son vieux père Nestor pour qui il vient de perdre la vie, ou emporté par les principaux chefs de l'armée des Grecs; enfin, à l'imitation d'Homère, déjà cité, une famille entière, celle des Niobides expirant sous les traits de Diane et d'Apollon, en présence de leur père Amphion, de leur mère Niobé, et soutenus par leurs pædagogues et leurs nourrices. La mort d'une jeune princesse est retracée par la fin tragique de Créuse consumée dans la robe empoisonnée, présent funeste de Médée, sa rivale. Si le jeune homme étoit dans la première adolescence, son tombeau retrace à ses parens l'aven-

ture d'Hylas, ce jeune ami du grand Hercule, entraîné par les nymphes éprises de sa beauté, dans leurs demeures souterraines au fond des fleuves. Si ce n'étoit encore qu'un enfant, le monument rappelle l'aventure du jeune Opheltès qu'Hypsipyle avoit couché sur des plantes pendant qu'elle montroit une fontaine aux chefs armés contre Thèbes, et qui fut tué par un serpent, ce qui lui fit donner, à cause de sa mort prématurée, le nom d'Archemorus. Le jeune Polydore confié par Priam et Hecube au perfide Polymnestor.

Les anciens appeloient la mort un sommeil ; le sommeil et la mort sont frères, et souvent ils sont placés aux côtés du sarcophage : souvent aussi par une ingénieuse allégorie, les artistes représentoient le sommeil de celui ou de celle qui dormoit éternellement dans le sarcophage, par quelque sommeil célèbre dans la mythologie ou dans l'histoire héroïque ; ainsi l'on y voit le dormeur de Latmos, l'aimable Endymion, visité par Diane; Thétis surprise pendant son sommeil par Pélée, qui empêche la Néréide de lui échapper encore sous quelque figure d'animal ; Ariadne épuisée de fatigue, de douleur et de regrets, après son abandon par l'ingrat Thésée, endormie et réveillée par le beau Bacchus, qui revient vainqueur de l'Inde, en fait son épouse, et l'emmène dans l'Olympe pour assister au banquet des dieux, et y recevoir l'immortalité.

L'idée de l'enlèvement par quelque dieu étoit allégorique chez les anciens, comme celle du sommeil pour désigner la mort. Si un jeune homme ou une jeune fille, célèbres par leur beauté, étoient morts à la fleur de leur âge, on disoit que quelque dieu les avoit enlevés à la terre : c'est ce que signifie dans le langage allegorique, l'enlèvement de Ganymède par Jupiter, et l'amour de Neptune pour Pelops. Les artistes ont adopté la même idée pour représenter allégoriquement la mort ; ainsi sur le tombeau d'une jeune fille ravie à sa mère, ils ont figuré Proserpine enlevée par Pluton, et Cérès tenant des flambeaux dans un char traîné par des dragons ailés, et cherchant sa fille par toute la terre ; l'enlèvement de Leucippides par les Dioscures Castor et Pollux. La mort moissonnant une jeune personne d'un courage au-dessus de son sexe, a été représentée par Penthesilée expirant dans les bras d'Achille qui l'a tuée ; sur le sarcophage d'une mère chérie, et d'un fils sensible et reconnoissant, on représentoit Bacchus ramenant du séjour des morts sa mère Semelé, aventure déjà figurée dans un bas-relief du temple d'Apollonide, mère d'Attale, à Cyzique.

D'autres fois les figures des sarcophages étoient des allégories morales, on y voyoit l'histoire de l'ame que Minerve place dans l'homme pêtri par Prométhée, les Parques filent la destinée de ce nouvel être, et Mercure le conduit aux enfers. Les douze travaux d'Hercule qui se rencontrent plus ordinairement sur les tombeaux du troisième et du quatrième siècle, sont une allégorie ingénieuse de la vertu triomphante des passions. Les saisons qui se voyent si fréquemment sur les sarcophages et même sur ceux des chrétiens, retracent les différens âges de la vie humaine.

Quelquefois les sujets sculptés sur les sarcophages appartiennent à la classe nombreuse des Bacchanales ; on y voit le retour du vainqueur de l'Inde, et son triomphe ; d'autres ne représentent que des scènes bacchiques, et peuvent indiquer que le mort étoit initié aux mystères de Bacchus. Les Néréïdes qui étoient chargées de conduire les ames des héros au séjour des bien-

heureux, et qu'on voit souvent figurées sur les sarcophages, sont une allégorie de l'immortalité de l'ame.

Quelquefois les figures sont relatives à la profession ou au goût du défunt. Tels sont ces trois bas-reliefs qui nous offrent le costume des Muses, et d'autres où le jeune poète est placé entre les génies des Muses. Souvent on y voit représentés la vie civile de quelque personnage distingué, son éducation, ses alliances, ses amusemens, ses magistratures. Tel est le beau bas-relief de la villa Médicis, expliqué par M. Lanzi dans les *Monum. antiques* de M. GUATTANI, pour l'année 1784, et qui représente la naissance, l'éducation, le mariage de celui qui est enfermé dans le sarcophage; son départ pour l'armée, son retour après la victoire, le sacrifice qu'il offre à cette occasion, le plaisir de la chasse auquel il se livre. Tel est aussi le beau sarcophage savamment expliqué par M. Visconti dans le 5e volume du Musée Pio-Clémentin, et sur lequel sont représentées les victoires d'un proconsul. Tels sont encore ces grands sarcophages qui représentent un personnage romain dans le costume du troisième siècle de l'ère vulgaire, allant à la chasse accompagné d'une figure allégorique de la Valeur. On en trouve plusieurs parmi les monumens de la villa Mattei.

Les chrétiens ornoient également leurs sépulcres de sujets pieux tirés en grande partie de l'ancien et du nouveau Testament, comme les païens décoroient les leurs de sujets profanes. Grégoire de Tours fait mention de cet usage. On voit dans les ouvrages qui traitent des monumens chrétiens, un grand nombre de ces sarcophages.

Beaucoup de sarcophages sont en marbre de Paros, ce qui prouve qu'ils ont été travaillés dans la Grèce, et que de ses ateliers ils ont passé dans l'Italie; c'est la raison pour laquelle on y trouve tant de sujets de la mythologie et de l'histoire héroïque, qui n'ont point de rapport avec la destination de ces monumens. Quelquefois la figure du personnage principal, Achille, Méléagre, Protésilas, Proserpine, Ariadne, n'étoit que dégrossie, et après l'acquisition du sarcophage, on donnoit à cette figure, autant qu'il étoit possible, la ressemblance de la personne qui y étoit renfermée. Telles sont les figures des sarcophages que l'on vient de découvrir à Bordeaux.

Sans doute les artistes qui exécutoient ces bas-reliefs n'étoient pas du premier ordre, mais ils copioient ou imitoient fidèlement les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture. Ils nous ont transmis ainsi plusieurs ouvrages célèbres, et nous ont mis à portée de juger, sinon de leur exécution, du moins de la manière dont ils étoient composés. Ces monumens sont donc de la plus haute importance pour l'étude de la mythologie, des mœurs et des usages des anciens, et surtout pour l'histoire des arts. Les sujets érudits qu'ils représentent servent à déterminer dans les statues, les pierres gravées et les médailles, beaucoup de figures isolées, copiées d'après les originaux, dans les bas-reliefs; heureusement il reste un assez grand nombre de sarcophages ornés de sculpture, parce que la religion que les anciens avoient pour les morts, a longtemps préservé ces monumens de la destruction à laquelle sont exposés les bas-reliefs qui ornoient les édifices publics et particuliers.

Quelques tombeaux qui ont la forme des sarcophages, ne contenoient pas le corps entier inhumé, mais simplement une urne qui renfermoit les cendres. Tel est le sarcophage qu'on regarde comme

celui d'Alexandre-Sévère, dans lequel on a trouvé cette belle urne de verre que possède aujourd'hui le duc de Portland. Le sarcophage qui est à la Bibliothèque du Vatican, avec un portrait en buste, et qui a été publié par Ficoroni, contenoit le grand linceul d'amiante, dans lequel on avoit brûlé le cadavre de celui à qui le sarcophage étoit destiné. Les cendres étoient restées enveloppées dans ce linceul.

La figure du personnage inhumé dans le sarcophage étoit terminée sur le marbre, qui n'avoit d'abord été que dégrossi. Quelquefois ce personnage est en pied, au milieu de divinités, de génies ou de divers attributs; d'autres fois, c'est un simple buste; quelquefois ce buste est placé au milieu d'un disque, et c'est une figure du nombre de celles qu'on appeloit *clypeatœ*, ce que nous nommons aujourd'hui médaillon.

Quelques sarcophages portent des inscriptions qui indiquent le lieu où ils ont été placés, le jour de leur consécration, les consuls sous lesquels elle a eu lieu, les objets qui y ont été enfermés. Comme il étoit défendu de les ouvrir, de les briser, de les profaner enfin, de quelque manière que ce fût, quelques inscriptions contiennent des menaces et des imprécations, décernent même des peines et des amendes contre ceux qui oseroient se rendre coupables de ces violations.

Ces précautions n'ont pas garanti les sarcophages de la profanation dont on avoit voulu les préserver; plusieurs ont été employés par les Visigoths, les Sarrasins et les Chrétiens, aux usages les plus vils. Les trous pratiqués à la partie inférieure de quelques-uns, attestent qu'ils ont servi de lavoirs pour le linge, ou d'auges pour abreuver les chevaux. Les Chrétiens ont fait plus, ils en ont employé plusieurs aux cérémonies de leur culte, après avoir dispersé les dépouilles qu'ils contenoient; quelques-uns ont servi de fonts baptismaux et de devants d'autel. Les Chrétiens bravant les imprécations fulminées par la religion païenne, ont aussi remplacé les corps que quelques beaux sarcophages contenoient, par ceux de quelques-uns de leurs saints, ou par leurs reliques, après avoir purifié ces monumens profanes par des lotions d'eau bénite et des cérémonies chrétiennes. Ils ont placé sous les autels ces monumens ainsi consacrés. Quelques sarcophages antiques ont servi à conserver les corps des princes chrétiens dans le moyen âge, où l'on ne pouvoit trouver d'artistes capables d'exécuter aussi bien de semblables monumens. Tel est le sarcophage antique représentant l'enlèvement de Proserpine, qui contenoit, à Aix-la-Chapelle, les restes de Charlemagne.

Sarde. Théophraste distingue très-exactement les pierres que nous appelons aujourd'hui *carneole* ou *cornaline* et *sarde*. « L'une des deux espèces de sarde, dit-il, est transparente, *rougeâtre*, et est appelée l'espèce femelle; l'autre espèce, qu'on appelle mâle, est également transparente, mais *brunâtre* ». Pline établit aussi la différence entre les pierres que nous appelons *cornaline* et *sarde*, mais il le fait d'une manière moins précise que Théophraste. « La sarde, dit-il dans le chapitre 7 du trente-septième livre, est très-propre à être gravée et pour en faire des cachets. Cette pierre a été trouvée d'abord à Sardes, mais la plus belle fût trouvée à Babylone, dans la roche, lorsqu'on commença à exploiter quelques carrières. L'Inde fournit trois espèces de sardes; la rouge, une seconde appelée *demium*, à cause de sa grandeur, et une troisième sous laquelle on place une feuille d'argent. Les sar-

des de l'Inde sont transparentes, celles d'Arabie sont moins claires. Dans la Leucadie de l'Epire, on trouve aussi des sardes, et dans les environs de l'Ægypte, il y en a qu'on place sur une feuille d'or. Parmi ces sardes, l'espèce mâle a plus de feu; l'espèce femelle, au contraire, est plus foncée et moins claire. Aucune autre pierre précieuse a été plus fréquemment employée chez nos ancêtres». Les mots de ce passage, où Pline fait l'énumération des différentes sardes de l'Inde, nous indiquent les mêmes sortes dont parle Théophraste, parce que la seconde ne paroît pas avoir différé essentiellement des deux autres, mais seulement par sa grandeur; l'une de ces espèces est désignée par Pline sous le nom de *sarde rouge;* l'autre est, selon lui, celle sous laquelle on plaçoit une feuille d'argent. La sarde rouge qu'Orphée désigne par le nom *rouge de sang*, est notre cornaline, la même qui, selon Théophraste, appartient à l'espèce femelle. La seconde espèce dont Pline n'indique pas la couleur, est probablement notre sarde, l'espèce mâle de la sarde, selon Théophraste. Selon Pline, on plaçoit sous cette seconde espèce de sarde de l'Inde, une feuille d'argent, ce qui devoit produire un effet très-heureux sur une pierre de couleur brunâtre, de même que la feuille d'or devoit faire le meilleur effet sous la cornaline. C'est une grande erreur dans laquelle sont tombés plusieurs commentateurs, entr'autres GUETTARD, dans ses notes sur la *Traduction de Pline* par POINSINET de SIVRY, lorsqu'ils ont cru que le nom de sarde venoit de ce qu'on tiroit cette pierre de la Sardaigne, tandis que Pline parle de Sardes en Asie.

Les anciens font mention de l'espèce la plus opaque et la plus foncée de la sarde indienne, qui paroît absolument dépourvue de transparence; et qui n'en montre point, soit qu'on la tienne contre le jour, soit qu'on l'expose contre le soleil; seulement lorsque la pierre n'est pas trop épaisse, et qu'on la tient contre une bougie allumée, sa transparence s'apperçoit par une petite tache d'un rouge éclatant; mais les anciens ne mettoient pas cette pierre au nombre des sardes. M. Kœhler croit que c'est le *morio* de l'Inde, qui au fond n'est qu'une sarde saturée à un haut degré de matière colorante. *V.* MORIO.

SARDOINE; on appelle ainsi les sardes qui sont brunes ou roussâtres, au lieu d'être d'un brun blanc. *V.* SARDE.

SARDONYX; nom d'une pierre siliceuse, demi-transparente, à plusieurs couches. Ordinairement on y remarque trois couches, une noire, une blanche et une brune. Lorsque ces couleurs ne se fondent pas l'une dans l'autre, lorsqu'elles tranchent bien l'une sur l'autre, on emploie la pierre pour faire des camées; le graveur attaque alors successivement les deux premières couches pour faire les figures et la draperie, et la troisième sert de fond au tableau. Lorsque les différentes couleurs étoient mêlées ou brouillées, on s'en servoit pour faire des vases. Les sardonyx les plus pures sont les plus recherchées. Pour faire des vases de sardonyx, les anciens estimoient sur-tout celles dans lesquelles il y avoit des cercles colorés réniformes. Le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale possède un vase de cette espèce. Martial parle de cette variété de la sardonyx. Mariette dit avoir vu dans le cabinet de Crozat une pierre où quatre zônes de diverses couleurs, à une égale distance l'une de l'autre, décrivoient quatre ovales l'un dans l'autre, avec la même exactitude que l'auroit pu faire le compas le plus juste, et dans le centre, un des plus habiles graveurs

qui fut jamais, avoit exprimé une petite figure de Bacchante, accordant les mouvemens de ses pas au son de sa lyre; elle y étoit renfermée, dit-il, comme un tableau dans son cadre, et je n'imagine pas qu'il pût y avoir quelque chose de plus accompli. Mariette exagère dans cette description de la pierre: elle est actuellement dans le Cabinet de l'empereur des Russies; c'est uniquement une pierre de trois couleurs, dont le bord est taillé en bizeau. Le Cabinet des Antiques de la Bibl. impériale en possède trois, mais préparées ainsi pour la gravure, sans être gravées. M. Brückmann regarde l'existence d'une pareille pierre comme impossible; cependant elle ne répugne pas aux loix de la nature. Selon Pline, le mot *sardonyx* vient de ce que la couche blanchâtre placée sur celle de la sarde, paroît comme l'ongle de l'homme sur la chair.

La sardonyx étoit très-estimée chez les Romains; ils en faisoient des bagues et des bijoux. Selon Pline, l'anneau des chevaliers et des sénateurs en étoit orné. Martial se sert de l'expression *sardonychata manus*, pour indiquer une main parée de bagues de sardonyx. Pline nous apprend encore que Scipion l'Africain, le père, fut le premier qui porta un morceau de sardonyx enchâssé dans de l'or à la place d'une gemme, parce que cette pierre n'emporte pas la cire. Selon le même auteur, Zenothemis a écrit que la sardonyx n'étoit pas très-recherchée chez les Indiens; ils en faisoient, selon lui, des poignées de sabre, et ils en recueilloient des morceaux d'une portée assez considérable: on les trouvoit dans les torrens. Elle devint bientôt à la mode, ajoute Pline, dans la partie du monde que nous habitons, et nous persuadâmes aux Indiens de s'en servir. Le peuple lui-même en fait usage pour des colliers. Joannon de Saint-Laurent pense que les Romains enseignèrent aux Indiens l'usage de la sardonyx pour les exciter à sa recherche dans le courant des fleuves; que les plus belles étoient pour les Romains d'un rang distingué, que les plus communes servoient pour les bijoux du peuple, et que cette matière devint ensuite l'objet d'un trafic considérable. Selon Solin, ce fut au temps de Polycrate que la sardonyx se répandit dans la Grèce et dans l'Asie mineure. Les petites sardonyx les moins estimées, étoient abandonnées par les Romains, aux Indiens, qui les enfiloient pour en faire des colliers. On trouve encore de ces grains de sardonyx; on les a consacrés à faire des chapelets.

M. Le Blond a pensé que les vases murrhins étoient de sardonyx taillée transversalement, et non en suivant les couches. Le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale possède plusieurs beaux vases de sardonyx, et un nombre considérable de camées, parmi lesquels est le plus grand que l'on connoisse, celui de la Sainte-Chapelle, qui représente l'apothéose d'Auguste. Parmi les camées de dimensions extraordinaires, on cite encore celui du Cabinet de Vienne, qui représente également une apothéose d'Auguste; et parmi les vases de sardonyx, le beau vase de Saint-Denis à la Bibliothèque impériale, la coupe du roi de Naples et celle de Brunswick.

Ces morceaux sont aussi recommandables sous le rapport de l'histoire naturelle, que sous celui de l'art; on en chercheroit en vain de semblables pour la grandeur, la beauté des couleurs et la disposition des couches. M. de Veltheim a pensé que la plupart de ces pierres peuvent être factices; il se fonde sur la grande habileté des anciens dans l'imitation des pierres précieuses; il regarde la couche inférieure,

la noire, comme le produit de la pierre obsidienne fondue avec du soufre, et il croit que la couche blanche est due également à une production volcanique. J'ai discuté cette opinion dans un *Mémoire* et j'y ai fait voir que la sardonyx n'est pas un produit de l'art. Le mélange indiqué par M. de Veltheim n'a produit, dans des expériences faites par M. Descotil, qu'un verre blanchâtre et friable. Eckhel croit que les carrières de sardonyx étoient en Afrique, et qu'elles se sont perdues depuis que les découvertes dans la navigation ont fait abandonner les routes qui y conduisoient par terre. M. Bœttiger place la patrie des anciennes sardonyx dans les contrées septentrionales de l'Inde, et M. de Veltheim pense que les montagnes dans lesquelles, au rapport de Ctésias, on trouvoit la sardonyx, sont celles de la côte occidentale de la péninsule de l'Indostan. Je crois que si on suivoit, en remontant le Gange, la trace fournie par les fragmens de sardonyx qu'il doit rouler, on arriveroit jusqu'aux montagnes qui la produisent. Cette recherche seroit digne d'occuper les savans qui composent la célèbre académie de Calcutta.

Satyres. *V.* ce mot dans mon *Dictionn. de Mythol.*

Satyrique; la danse satyrique étoit la moins estimée des différentes espèces de danse. Elle consistoit en sauts ridicules, en postures indécentes et lubriques, propres à divertir la populace. Les jeux satyriques étoient des espèces de farces qu'on jouoit à Rome le matin avant la grande pièce, pour les plaisirs du peuple.

Saucées: on appelle *médailles saucées* celles qui ont été frappées sur le cuivre seul, et qui ensuite ont été argentées; on en trouve beaucoup depuis Postume jusqu'à Dioclétien. Il ne faut pas les confondre avec les médailles fourrées et le billon ou Potin. *V.* ces mots.

Saule; les éditeurs de l'*Histoire de l'Art*, par Winckelmann, publiée à Milan, parlent, dans une note, du saule comme d'un bois employé par les anciens pour faire des statues. Cependant le peu de dureté et de consistance de ce bois doit rendre cette assertion douteuse.

Sauroctonos. *V.* ce mot dans mon *Dictionn. de Mythol.*

Saut; tout passage d'un son à un autre, par degré disjoint, est un saut. Il y a saut régulier, qui se fait toujours sur un intervalle consonnant, et saut irrégulier, qui se fait sur un intervalle dissonant. Cette distinction vient de ce que toutes les dissonances, excepté la seconde qui n'est pas un saut, sont plus difficiles à entonner que les consonnantes. Cette observation est nécessaire dans la mélodie pour composer des chants faciles et agréables.

Sauter, on fait sauter le ton lorsque, donnant trop de vent dans une flûte ou dans un tuyau d'un instrument à vent, on force l'air à se diviser et à faire résonner, au lieu du ton plein de la flûte ou du tuyau, quelqu'un seulement de ses harmoniques. Quand le saut est d'une octave entière, cela s'appelle octavier. Il est clair que pour varier les sons de la trompette et du cor de chasse, il faut nécessairement sauter, et ce n'est encore qu'en sautant qu'on fait des octaves sur la flûte.

Sautereaux, *Voyez* Clavecin.

Sauterelle; le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale possède une figure de sauterelle exécutée en serpentine, et qui a été publiée par Caylus. C'est l'espèce dont saint Jean se nourrissoit dans le désert, et dont les Arabes se nour-

rissent encore en la faisant macérer comme le caviar. C'est le *gryllus cristatus* de Linné, et le *gryllus arabicus* de Hasselquist.

Sauver; sauver une dissonance, c'est la résoudre, selon les règles, sur une consonnance de l'accord suivant. Il y a sur cela une marche prescrite, et à la basse fondamentale de l'accord dissonant, et à la partie qui forme la dissonance. Il n'y a aucune manière de sauver qui ne dérive d'un acte de cadence. C'est donc par l'espèce de la cadence qu'on veut faire, qu'est déterminé le mouvement de la basse fondamentale. A l'égard de la partie qui forme la dissonance, elle ne doit ni rester en place, ni marcher par degrés disjoints; mais elle doit monter ou descendre diatoniquement, selon la nature de la dissonance. La septième, et toute dissonance qui en dérive, doivent descendre; et la sixte, ajoutée à toute dissonance qui en dérive, doit monter. C'est là une règle générale. Il en est de même de la loi de sauver la dissonance; il y a des dissonances qu'on ne peut préparer, mais il n'y en a aucune qu'on ne doive sauver. Dans les accords par supposition, un même accord fournit souvent deux dissonances, comme la septième et la neuvième, la neuvième et la quarte. Alors ces dissonances ont dû se préparer, et doivent se sauver toutes deux; c'est qu'il faut avoir égard à tout ce qui dissonne, non-seulement sur la basse fondamentale, mais aussi sur la basse continue.

Scabellon; espèce de piédestal haut et menu, de différente forme par son plan, ordinairement en gaîne ou en balustre, sur lequel on pose un buste, une pendule.

Scabellum ou Scabillum; c'étoit une espèce d'instrument en usage chez les Romains. Les joueurs de flûte qui s'en servoient ordinairement le frappoient du pied, comme pour marquer la mesure, d'où probablement vint le nom de *scabellum*. Le tom. IV, pl. 13, des *Pitture d'Ercolano*, offre un sacrifice auquel assiste un joueur de flûte, frappant la mesure sur cette sorte de pédale à ressort. Sur un bas-relief publié par Caylus, *Recueil d'antiq.*, tom. III, pl. 74, n° 1, on distingue assez bien la forme du *scabillum*, sur lequel un faune pose le pied.

Scagliole. *Voy.* Scaïole.

Scaïole; c'est ainsi qu'on prononce communément ce mot, qu'on devroit écrire plutôt Scagliole, du mot *scagliola*, par lequel les Italiens désignent une composition faite d'une pierre calcaire transparente, appelée en minéralogie *sélénite*, et qu'on range parmi les *gypses*. Cette pierre elle-même porte aussi parmi les Italiens le nom de *scagliole*. Pour faire la composition appelée *scaïole*, on calcine la sélénite, on la réduit en poussière fine, qu'on mêle avec l'eau nécessaire pour la réduire en pâte, qu'on a soin de bien pêtrir. On en forme des dalles, et lorsqu'elles ont pris une certaine consistance, on y grave des fleurs, des fruits, des dessins d'architecture, et même des figures; le creux qui résulte de cette gravure est rempli par la même composition, mais qui a été colorée auparavant selon que l'exigent les sujets qu'on veut représenter. Lorsque tout est sec et bien durci, on polit la dalle de scaïole, et on a un tableau solide, qui paroît être couvert de crystal.

L'art de travailler en scaïole est indigène dans la ville de Carpi dans le Modenois, et il y a été porté à la plus grande perfection. L'honneur de l'invention est dû à Guido del Conte, appelé Fassi, né à Carpi en 1584. Dans sa première jeunesse, cet artiste n'avoit été que simple maçon, mais par la suite ses talens extraordinaires et ses profondes connoissances en

mécanique, lui firent acquérir une grande réputation. La ville de Carpi possède encore plusieurs ouvrages en scaïole, du temps de l'invention de cet art, et MAGGI, dans ses *Memorie di Carpi*, cite le témoignage positif d'un manuscrit où il est dit : « que les piliers et les colonnes de Mischia dans l'église de S. Jean, sont l'ouvrage de *Guido del Conte*, l'inventeur de l'art de *travailler en scaïole* ». Ce témoignage positif prouve l'erreur de quelques auteurs qui ont prétendu que les premiers ouvrages en scaïole n'ont été exécutés qu'au dix-septième siècle dans la Toscane, par *Gandellini* GORI. *Annibal* GRIFFONI, de Carpi, un des élèves de *Guido del* CONTE, non-seulement surpassa son maître, mais il porta l'art à une grande perfection, au point de savoir même imiter avec beaucoup de fidélité des gravures et des peintures. Son fils *Gaspard* GRIFFONI, qui embrassa l'état ecclésiastique, se distingua également dans l'art de son père, et a laissé dans sa patrie, des ouvrages qui ne le cèdent en rien à ceux d'Annibal Griffoni. De l'école de Griffoni, sortit *Jean* LÉONI, né en 1639 à Carpi. Parmi un grand nombre d'ouvrages qu'on lui doit, on distingue sur-tout deux armoires que l'on conserve dans le palais ducal à Modène, et sur lesquelles on voit la date 1681. Elles sont de la plus grande beauté, et surpassent tout ce qu'il est possible à l'imitation de produire de plus parfait. *Louis* LÉONI, frère du précédent, mérite aussi d'être placé au nombre des artistes excellens. *Giammaria* MAZZELLI, de Carpi, se forma également dans l'école de Griffoni; il exécuta beaucoup de chefs-d'œuvre qui sont en partie à Carpi, en partie dans la Romagne, où ils font encore l'admiration des connoisseurs. Il mettoit ordinairement sur ses ouvrages l'inscription *Marcus Mazollius Mutinensis*, quoiqu'il fût né à Carpi. *Jean* GAVIGNANI, autre élève de Guido del Conte, né à Carpi en 1615, passa dans l'école d'Annibal Griffoni après la mort de son premier maître, et devint supérieur à tous les deux. Dans l'église de Saint-Nicolas, à Carpi, on voit des ouvrages admirables exécutés par lui vers l'année 1652. Son frère Pierre lui fut utile dans ses entreprises. *Carlo* GIBERTONI, de Carpi, contemporain de Guido del Conte, essaya de peindre à l'huile sur scaïole; et pendant son séjour à Lucques, en 1615, il a exécuté plusieurs ouvrages dans ce genre. *Giammatteo* BARZELLI, de Carpi, étoit élève de *Jean* GAVIGNANI; il se distingua vers 1660. Ses principaux ouvrages se trouvent dans sa ville natale. *Pierre* DEBOLI sortoit de la même école que Barzelli; il a laissé plusieurs bons ouvrages en scaïole. *Simon* SETTI, de Modène, qui avoit appris cet art de Gavignani, s'y distingua également, et fut le premier qui le fit connoître à Modène. *Jean* PAZZUOLI, né à Carpi en 1646, d'une famille noble, s'appliqua à la peinture, et principalement à l'art de travailler en scaïole; il acquit une réputation distinguée par un grand nombre d'ouvrages conservés dans sa patrie. Après avoir été porté à Carpi à une grande perfection, l'art de travailler en scaïole dégénéra rapidement. Sous *Jean* MASSA, né en 1659, un des élèves de *Joseph* GRIFFONI, cet art fut porté à son plus haut degré de splendeur; mais après la mort de cet artiste, il tomba promptement en décadence, et ne s'est plus relevé depuis. Massa perfectionna l'art d'exécuter des ouvrages en scaïole, au point de pouvoir représenter des paysages avec la plus grande exactitude; il composa aussi, sur les procédés de son art, un ouvrage qu'on dit exister encore en manuscrit. Après sa mort,

arrivee en 1741, cet art disparut pour ainsi dire tout-à-fait de Carpi. *Saverio* ZANONI, surnommé BARZISA, mort en 1760, fut le dernier artiste, du reste assez médiocre, qui s'exerça encore à Carpi à représenter en scaïole des figures, des fleurs et d'autres objets. Malgré le secret dont *Jean* MASSA enveloppoit ses procédés, il ne put empêcher qu'un certain frère laï, qui s'occupoit beaucoup des mêmes travaux, ne le découvrît malgré lui. C'est de ce moine que cet art fut appris par le Père D. *Henri* HUGFORD, abbé du monastère de Vallambrosa, mort en 1771, et il forma un excellent élève dans la personne de *Lambert* GORI, qui, après avoir appris le dessin d'*Ignace* HUGFORD, porta à Florence l'art de travailler en scaïole, qu'il continue d'y exercer avec ses élèves; il imite non-seulement toutes les variétés du marbre, mais aussi des tableaux d'histoire, des paysages, etc.

SCALA SANTA; on appelle ainsi, à Rome, près de l'église de Saint-Jean-de-Latran, un portique qui présente cinq arcades de front avec trois rampes d'escalier. Celle du milieu passe pour être faite de quelques degrés de la maison de Caïphe, apportés de Jérusalem à Rome, et sur lesquels dut avoir passé Jésus-Christ, lorsqu'il fut transféré de Caïphe chez Pilate. Ces degrés, au nombre de vingt-huit, sont recouverts d'autres, faits de marbre, qui ont pour objet de les conserver. La *scala santa* qu'on monte à genoux, est un sujet journalier de dévotion et de pélerinage à Rome. La *scala santa* est mal-à-propos désignée dans des ouvrages français, par l'expression *échelle sainte*, on auroit dû dire l'*escalier saint*; cette faute vient de ce qu'en italien le mot *scala* signifie *échelle* et *escalier*.

SCALPELLUS ou SCALPRUM; nom qu'on donnoit au petit couteau ou canif dont se servoient les écrivains.

SCALPRUM. *Voy*. SCALPELLUS.

SCALPTOR. *Voyez* GLYPTIQUE, SCALPTURA.

SCALPTURA; ce mot étoit spécialement consacré au travail des ouvrages en relief ou en creux, sur bois, sur ivoire, sur pierre, et d'autres matières. Celui qui exécutoit un travail en relief s'appeloit *scalptor*. Le mot *sculptura* au contraire étoit, comme le mot *sculpture*, employé pour désigner le travail en ronde-bosse.

SCANSORIUM. *Voy*. ECHELLE.

SCAPHIUM, gondole, vase fait en forme de gondole; on désignoit par ce mot en particulier les vases de nuit des dames romaines; souvent ils étoient d'argent ou d'autres matières précieuses. Ulpien fait expressément l'observation que l'argent employé à la fabrication de ces vases, ne doit pas être compté comme argenterie proprement dite.

SCARABÉE; cet insecte étoit en grande vénération chez les Ægyptiens. Il paroît qu'ils en adoroient trois espèces. La première et la plus célèbre, la seule peut-être dont il reste des monumens, est celle à laquelle les naturalistes ont donné le nom de *scarabœus sacer*, à cause du culte qu'on lui rendoit dans le pays; il falloit que le bœuf qu'on prenoit pour le bœuf Apis, en eût l'empreinte sur la langue. On voit ce scarabée dans la table isiaque; il est fréquent parmi les hiéroglyphes. Il passoit tout à-la-fois pour le symbole de l'immortalité et pour l'image du soleil. Une autre espèce de scarabée à deux cornes avoit été consacrée à Isis, et étoit l'emblême de la lune, parce que ses deux cornes formoient un croissant pareil à celui de cet astre; ce scarabée pouvoit être notre *scarabœus taurus* ou *vacca*. Horus Apollon parle d'une troisième espèce, *monoceros*, n'ayant qu'une corne au haut du corcelet; il représente Hermès ou Mercure. Suivant Caylus, les

Ægyptiens ont employé constamment pour leurs amulettes la forme des scarabées; on en trouve de toutes les matières, à la réserve des métaux. Ils employoient toutes les pierres fines et tous les marbres, mais ils préféroient les scarabées de terre cuite couverte d'émaux de couleur bleue et verte. La partie plane des amulettes servoit souvent de sceau; ainsi le corps du scarabée formant la partie convexe, en étoit comme le manche. Cet usage a été admis et pratiqué dans la grande Grèce; mais dans la suite on a supprimé le corps du scarabée; on n'a conservé que la partie plate taillée en ovale, pour la monter en bague ou en cachet: telle est l'origine de la forme ovale des pierres gravées, et c'est pour cela qu'on les appelle souvent *scarabées*, quoiqu'on n'y voie plus la figure de cet insecte. Ces pierres passoient pour des préservatifs contre toutes sortes de malheurs. Les scarabées dits étrusques qui sont assez nombreux, n'excèdent guère la grandeur naturelle des insectes qu'ils représentent. Ceux des Ægyptiens sont quelquefois d'une grosseur extraordinaire. Il s'en trouve d'un très-ancien style; et néanmoins le travail en est extrêmement précieux, malgré les incorrections du dessin dans les figures, et la roideur dans la coupe des muscles; mais ces défauts constituent la manière des Etrusques. Caylus et Montfaucon ont publié des scarabées qui retracent différens sujets de la fable et de l'histoire, et quelques monumens où des femmes ægyptiennes semblent donner à manger à des scarabées sur des tables ou des autels. Le *scarabœus tityus* ne se voit point sur les monumens. Le *scarabœus mimas* n'est pas ægyptien; cependant un scarabée provenant du Cabinet de Sainte-Geneviève, et aujourd'hui dans le Cabinet impérial, en présente la forme; cela vient sans doute de l'ignorance de l'artiste romain. Plusieurs scarabées du Cabinet de la Bibliothèque impériale, me paroissent appartenir au genre *cetonia*, ce qui se remarque aisément au prolongement du *clypeus*. Winckelmann nous avertit que, parmi les pierres gravées ægyptiennes, tous les scarabées, ou, si l'on veut, toutes les pierres dont la partie convexe offre l'insecte en relief, et dont le côté uni présente une divinité ægyptienne, sont des temps postérieurs aux Ptolémées. Il reste à faire une observation non moins importante; c'est que les Basilidiens ou Gnostiques, chrétiens hérétiques, qui vivoient en Ægypte, gravoient sur leurs Abraxas (*V.* ce mot), ou pierres magiques, toutes les divinités des Ægyptiens, et n'oublioient pas le scarabée.

Sceaux; si l'on ne considère la connoissance des sceaux que comme une partie de la science héraldique, science devenue à-peu-près nulle et inutile en France, on s'étonnera qu'on puisse un moment s'en occuper; mais si on réfléchit sur la lumière qui en rejaillit, sur les faits historiques et sur ce qu'ils nous apprennent des mœurs, des usages et des modes de nos ancêtres, on verra qu'elle n'est pas sans agrément et sans utilité. Le nom de sceau ne devroit être donné qu'à l'instrument ou cachet qui servoit à sceller les actes; mais on le donne aussi communément aux empreintes. Les anneaux ont précédé les sceaux, et ceux-ci les cachets. Les anneaux ont été en usage jusqu'à la troisième race de nos rois, les sceaux n'ont paru que vers le dixième siècle. Les sceaux ont été gravés sur toutes sortes de substances, métaux, pierres précieuses, verre, ivoire, etc. Les matières qui reçoivent l'empreinte ont également varié. La craie et le malthe, mélange de poix, de cire, de plâtre et de graisse, sont

celles dont on s'est servi le plus anciennement. Nos rois ont emprunté des Romains l'usage des sceaux de cire; celle d'Espagne, mélangée de gomme-laque, de poix-résine, de craie et de cinabre, a été inventée depuis cent cinquante ans par un nommé Rousseau, marchand de Paris. On se sert de pains à cacheter depuis deux siècles. La couleur des sceaux a varié comme leur matière; les plus anciens sont de cire blanche. L'usage de la cire jaune ou naturelle ne remonte qu'au douzième siècle. L'éclat de la cire rouge porta ensuite les souverains à en faire la matière de leurs sceaux. Les empereurs et les patriarches d'Orient scellèrent en cire verte les lettres qu'ils écrivoient à certaines personnes. Cet usage ne date guère que du douzième siècle en France, où il fut adopté plus tard qu'en Allemagne; mais les sceaux de cire verte sont très-rares. En Angleterre, la cire verte est aujourd'hui réservée pour les chartes. Le privilége de sceller en cire azurée ou bleue, accordé en 1524 par l'empereur Charles-Quint, prouve qu'on a donné cette couleur aux sceaux; mais on n'en a que cet exemple unique. Quelques seigneurs se sont approprié l'usage de la cire noire; elle avoit été employée autrefois par Jérémie, patriarche de Constantinople, et depuis par le grand-maître de l'ordre teutonique en Prusse. On s'en est servi en France dans le treizième siècle. Il s'est trouvé aussi des sceaux de cire mixte, c'est-à-dire, composée de diverses couleurs. Les sceaux ont été tantôt grands, tantôt petits; ils ont été carrés, longs, ovales, en treffle, en lozange, etc. Les symboles et les inscriptions sont ce qu'on y remarque principalement; ils ont à-peu-près le même usage pour l'étude de l'histoire, que les médailles; et en effet, ils peuvent servir à fixer les dates, les origines; ils nous apprennent plusieurs particularités remarquables et singulières. Le plus ancien sceau que l'on connoisse ne remonte pas plus loin qu'à l'an 1000. Sous les rois de la première race, les seigneurs n'assuroient la vérité des actes que par leur souscription. L'usage des anneaux et des sceaux ne leur étoit pas tout-à-fait étranger, mais les exemples en sont très-rares; leur emploi ne fut fréquent que pour les rois des deux premières races. Les seigneurs n'eurent réellement des sceaux différens de ceux des anneaux, que sous le commencement de la troisième. Il n'y avoit cependant encore que les grands vassaux qui eussent des sceaux. Ceux de la noblesse du second rang ne devinrent communs et nécessaires en France que vers 1150. L'étendard est le symbole de la souveraineté du domaine; il ne parut d'abord que sur les sceaux des empereurs et des rois; plusieurs princes se l'attribuèrent ensuite. Le bouclier, sur les sceaux, marque la protection que les princes doivent à leurs sujets; il est ordinairement orné de figures. Ces divers signes, que l'on regarde comme des allégories particulières et directes, peuvent bien ne signifier que la bravoure et la noblesse.

Ce fut dans le onzième siècle que les rois et les seigneurs commencèrent à se faire représenter à cheval, pour mieux désigner une haute dignité. Leurs chevaux n'eurent d'abord ni selle, ni bride, ni étriers. Au reste, cet usage devint ensuite si familier, que les princes Palatins sont figurés sur des sceaux, servant l'empereur à cheval, lui apportant de cette manière les mets qu'il doit manger, et l'eau pour se laver les mains. La forme ronde, donnée aux sceaux, est la plus simple et la plus ancienne; elle a toujours été plus particulièrement affectée aux sceaux de métal. La figure ovale des sceaux est aussi de date fort

ancienne; ils furent ensuite arrondis en pointes faisant l'ogive par les bouts ; cette mode fut particulière aux ecclésiastiques. Les sceaux se multiplièrent au point que non-seulement les empereurs, les rois, les princes souverains, mais encore les villes, les seigneurs du premier et du second rang, les évêques, les églises, les monastères, les cours de justice, les tribunaux, eurent chacun les leurs. *Voyez* CONTRE-SCEL.

Ne pouvant donner ici que des idées générales sur ce qui fait l'objet de cet article, je renvoie aux différens ouvrages qui en traitent, et dont je joins ici la nomenclature : *De subscribendis et subsignandis testamentis, et de antiquorum et hodiernorum sigillorum differentia, auctore Claud.* SALMASIO; Lugduni Batavorum, 1653, in-8°.—*Theod.* HOEPINGK, *de Jure sigillorum*; Norimbergæ, 1642, in-4°. — *Henri Günther* THULEMARIUS, *de Bulla aurea, argentea, plumbea et cerea;* Heidelb. 1687 et 1724, in-fol. — *Joan. Michael.* HEINECCII, *de Veteribus Germanorum aliarumque nationum sigillis, eorumque usu et præstantia, syntagma historicum: accedunt sigillorum icones;* Lipsiæ, 1719.—MURATORI, *de Sigillis medii ævi;* dans le t. III des *Antiquitates italicæ dissert. 35.* — *Dom. Maria* MANNI, *Osservazioni istoriche sopra i sigilli antichi de' Jac.* BASSI; Firenz. 1786.–*Adam Frid.* GLAFEY, *Specimen decadem sigillorum complectens, quibus historiam Italiæ, Galliæ atque Germaniæ illustrat.* Lipsiæ, 1749, in-4°. — *Nouveau Traité de Diplomatique, où l'on examine les fondemens de cet art, etc. etc., par deux relig. bénédictins;* Paris, 1755, 6 vol. in-4°. — *Dictionnaire raisonné de Diplomatique, etc. etc. etc., par Dom de* VAINES, *bénédictin;* Paris, 1774, 2 vol. in-8°. — *Recueil de Sceaux du moyen âge, dits Sceaux gothiques;* Paris, 1779, in-4°. — *Joh.* BECKMANN, *des Sceaux, et sur la manière de sceller,* Mémoire qui se trouve dans ses *Supplémens à l'Histoire des Inventions.* — *Remarques sur les Sceaux pédestres, par* PRAUN; Brunswick, 1779, in-4°. Ils ne furent employés, ainsi que les sceaux équestres, que par des personnages du plus haut rang. — *Observations sur les Sceaux, par Philippe-Guillaume* GERCKEN; Augsbourg, 1781. — *Observations sur les Sceaux et sur les Cordons attachés aux Sceaux, par* WILL; se trouve parmi ses *Supplémens à la Diplomatique;* Altdorf, 1789, in-8°. — *Antiquités nationales ou Recueil de Monumens, pour servir à l'Histoire de l'Empire français, etc. etc., par A. L.* MILLIN, tom. IV, art. 49, pag. 17 et suiv. édit. in-fol., 1792.—*Polycarp.* LEYSER, *de Contrasigillis medii ævi;* Helmstadt, 1728, in-4°.

SCÈNE; le mot latin *scena* dérivé du grec, désignoit, dans son origine, une allée, un portique champêtre destiné à procurer de l'ombre, ou à se mettre à l'abri des injures de l'air. Rollin dit, d'après Cassiodore, que ce fut d'abord dans des tentes ou cabanes de cette espèce qu'on représentoit les pièces de théâtre. Le mot *scena,* appliqué ensuite au théâtre, désignoit d'abord spécialement le mur qui forme le fond du théâtre; mais on le prenoit plus souvent dans un sens plus étendu, pour la place entière sur laquelle jouoient les acteurs; alors la scène comprenoit la scène proprement dite, et le PROSCENIUM. (*Voy.* ce mot.) Le mot scène se prend aussi dans un sens plus particulier pour les décorations du théâtre ; de là cette expression, la scène change, pour indiquer un changement de décoration. Selon Vitruve, il y avoit trois scènes sur les théâtres des anciens, la scène *tragique*, la scène *comique*, et la scène *satyrique*. L'usage étoit de figurer sur les côtés, des bâti-

mens ornés de colonnes et de statues; et dans le fond du théâtre, d'autres édifices, dont le principal étoit un temple ou un palais pour la tragédie, une maison ou une rue pour la comédie, une forêt, des cavernes, une montagne, un paysage, pour la pastorale, c'est-à-dire, pour les pièces satyriques, les atellanes, etc. Ces décorations étoient ou versatiles lorsqu'elles tournoient sur un pivot, ou ductiles, lorsqu'on les faisoit glisser dans des coulisses, comme cela se pratique encore aujourd'hui. Dans les auteurs, ces changemens sont quelquefois appelés *aulœ*, parce que les décorations amovibles du théâtre chez les anciens, consistoient en tapisseries, et non en peintures sur toile, comme parmi nous *Voyez* Décorations, Machines, Vol.

Chez les Grecs la scène avoit, selon Vitruve, la disposition suivante: dans le milieu étoit une grande porte, qu'on appeloit la porte royale, parce qu'on la décoroit comme la porte d'un palais. Des deux côtés il y avoit des portes plus petites, appelées *hospitalia*, parce qu'elles représentoient l'entrée des habitations destinées aux étrangers, et que les Grecs plaçoient ordinairement des deux côtés de leur maison. On ignore à quelle époque on a commencé à donner à la scène cette distribution, et si elle avoit déjà lieu du temps d'Æschyle; il est probable qu'elle est postérieure à ce poëte, du moins elle ne pouvoit pas avoir lieu dans son Prométhée. Lorsque cette distribution avoit été adoptée, on pratiquoit ordinairement trois portes sur la scène; on trouve cependant quelques exceptions de cette règle assez généralement suivie. La scène du théâtre de Telmessus avoit cinq portes, ainsi qu'on le voit dans le *Voyage pittoresque* de M. de Choiseul-Gouffier, part. 1, planch. 72, pag. 125. Peut-être que les deux dernières portes remplaçoient les entrées latérales pour parvenir au proscenium, ou bien que c'étoit la place où étoient les machines et décorations versatiles ou tournantes. (*Voyez* Périactos.) Pollux donne encore quelques autres détails sur la distribution de la scène. La porte du milieu appartenoit au palais d'un roi, ou à la maison d'une personne distinguée; ou bien, au lieu de porte, on y pratiquoit l'entrée d'une grotte: c'est ce qui se pratiquoit sur-tout dans les pièces satyriques, telles que le *Cyclope* d'Euripide, où la scène représentoit un paysage de l'Ætna, dans le milieu duquel on voyoit une grotte habitée par Polyphème. Cette porte du milieu indiquoit en général l'habitation du personnage qui jouoit le rôle principal, et qu'on nommoit le *protagoniste;* la porte latérale à droite désignoit la demeure du personnage qui jouoit le second rôle ou celui du *deutéragoniste;* enfin, celle à la gauche étoit destinée au troisième rôle, appelé *tritagoniste.* Au lieu de cette porte il y avoit quelquefois un temple désert; quelquefois il n'y avoit aucun bâtiment. Dans la tragédie il n'y avoit quelquefois que la porte à droite qui représentât l'entrée de l'habitation destinée pour les étrangers, et à gauche on figuroit une prison. Vitruve nous apprend que l'écurie, située toujours dans les habitations des Grecs, à l'un des côtés de l'entrée, étoit figurée, dans la comédie, sur un rideau, à côté de la maison, avec une porte beaucoup plus grande que celle du milieu de la scène, parce qu'elle devoit avoir l'air d'être destinée à l'entrée des voitures chargées. Quant à ce qui a été dit plus haut sur la destination des trois portes de la scène, nous ferons cependant l'observation que cette règle n'étoit pas sans exception. Dans les *Suppliantes* d'Euripide, où la scène représente le temple de Cérès à Eleusis, le

principal rôle est celui du chœur, composé des mères des héros tués devant Thèbes; cependant le temple ne peut pas être regardé comme le lieu ordinaire de son séjour. Cette exception de la règle indiquée plus haut a aussi lieu dans le *Phormion* de Térence. *Phormion* y joue le principal rôle, ainsi qu'on le voit par le vingt-huitième vers du prologue, et cependant la scène représente la maison de Demiphon, c'est ce que prouvent les vers cinq, vingt-cinq, vingt-six de la première, et le vers douze de la cinquième scène du cinquième acte; si toutefois on ne préfère supposer que la maison de Phormion y étoit également représentée, ce qui cependant seroit contraire à la troisième scène du troisième acte, à la seconde scène du quatrième acte, et à la septième scène du cinquième acte.

A côté de la porte du palais ou d'un autre édifice, il y avoit sur la scène, comme auprès des véritables maisons, un autel consacré à Apollon *Hagyieus*. Il est fait mention de cet autel dans l'*Œdipe* de Sophocle et dans les *Phœniciennes* d'Euripide; Aristophane y fait aussi allusion dans le vers huit cent soixante-quinze de ses *Guêpes*. C'est auprès de cet autel que, dans l'*Agamemnon* de Sénèque, Electre se réfugie après la mort d'Agamemnon, afin de se mettre à l'abri contre la fureur de Clytemnestre; mais celle-ci l'en fait arracher pour la mettre en prison. Il est encore question de cet autel dans l'*Andrienne* de Térence, lorsque, dans la troisième scène du quatrième acte, Davus dit à Mysis, qui veut placer l'enfant de Glycerium devant la maison de Simon: « Prends ces verveines sur l'autel que voilà, et mets-les sous lui. » Dans la première scène du deuxième acte des *Bacchides* de Plaute, Chrysale invoque Apollon auprès de cet autel; et dans la troisième scène du cinquième acte de la *Mostellaria* du même auteur, Tranion se réfugie derrière cet autel, parce qu'il a peur de Theuropides son maître. Quelquefois cet autel étoit consacré à Vénus; on en trouve un exemple dans la première scène du *Curculio* de Plaute, où, devant la maison d'un *leno* malade, il y a fort à propos un autel consacré à Vénus, déesse protectrice des *Lenones* ou propriétaires de lieux de débauche.

Dans la tragédie, la scène représentoit ordinairement un palais; quelquefois cependant elle offroit un paysage, un lieu désert, une portion d'une ville, un camp occupé par des guerriers, des temples avec les bois sacrés dont ils étoient entourés. La représentation d'un paysage n'étoit donc point exclusivement propre à la scène satyrique, ainsi qu'on pourroit le croire d'après le huitième chapitre du cinquième Livre de Vitruve. La grotte, qui étoit un objet caractéristique de la scène satyrique, se retrouve quelquefois également dans d'autres pièces de théâtre. Les vers quinze et suivans du *Philoctète* de Sophocle, font voir que dans cette tragédie la scène représentoit une contrée sauvage et déserte de l'île de Lemnos: on y voyoit au milieu l'entrée de la grotte habitée par Philoctète, et à la gauche une source d'eau. Les vers quarante-deux et cinquante-neuf de l'*Œdipe à Colone*, de Sophocle, font voir que la scène représentoit une contrée près d'Athènes, savoir, Colonos et le bois sacré des Euménides; le milieu de la scène étoit occupé par l'entrée du bois, par lequel Œdipe passe à la fin de la pièce pour chercher son tombeau. Il paroît que, du moins dans les premiers actes, la scène représentoit un site semblable dans les *Phœniciennes* de Sénèque. Dans l'*Ajax* de Sophocle on voyoit le camp des Grecs devant Troie sur le bord de la mer, et au milieu de la scène étoit l'entrée de la tente de

ce héros. Dans les *Bacchantes* d'Euripide la scène représentoit une partie de la ville de Thèbes, dévastée par la foudre, et on y voyoit le monument sépulcral de Sémélé, mère de Bacchus. Dans l'*Ion* d'Euripide la scène représente le bois sacré à Delphes et le temple d'Apollon ; dans l'*Andromaque* du même poète on voyoit une contrée champêtre près de Phthia, ville de Thessalie, où étoit le temple de Thétis ; dans l'*Iphigénie en Tauride* du même auteur, la scène offroit le temple de Diane avec ses environs; dans les *Suppliantes*, autre tragédie d'Euripide, elle représentoit le temple de Cérès et de Proserpine à Eleusis, et dans son *Hécube*, une contrée près de l'Hellespont, dans laquelle étoit la tente d'Agamemnon. Quelquefois, comme dans l'*Electre* et les *Héraclides* d'Euripide, la scène représentoit une contrée riante; d'autres fois, comme dans le *Prométhée* d'Æschyle, elle offroit un désert sauvage entouré de rochers.

Dans la plupart des comédies de Plaute et de Térence, imitées du grec, et dont je ne citerai que quelques-unes, la scène représentoit deux maisons l'une à côté de l'autre. Dans l'*Andrienne* la maison de Simo paroît avoir été au milieu, et l'un des côtés de la scène étoit probablement occupé par celle de Glycerium ; car Davus apporte l'enfant de Glycerium de sa maison, et le remet à Mysis pour l'exposer devant la maison de Simo, où il est trouvé ensuite par Chremès. Dans les *Adelphes*, la maison de Micon occupe le milieu de la scène ; c'est de là que Micon sort au comencement de la pièce, et c'est là encore qu'Æschine conduit la jeune fille enlevée par Sannio, et à côté de cette maison est située la demeure de Sostrata, ainsi qu'on le voit en comparant le vers soixante-un de la quatrième scène du troisième acte, avec le treizième vers de la cinquième scène du quatrième acte. Dans le *Fanfaron* (*Miles gloriosus*) de Plaute, la maison de Pyrgopolinices et celle de Périplectomenes sont placées l'une à côté de l'autre, ainsi qu'on le voit par l'acte deux, scène deux, vers cent quinze; scène quatre, vers cinquante-six; acte quatre, scène première, vers vingt-deux. Il en est de même des maisons de Theuropides et de Simo, dans la *Mostellaria;* de celles de l'un des Menechmes et d'Erotium, dans les *Menechmes;* de celles de Stalino et d'Alcesimus dans la *Casina.* Dans ces comédies, il se peut que de l'autre côté de la maison qui occupoit le milieu de la scène, il n'y avoit point de porte, ou bien qu'on y voyoit la porte de l'écurie; dans le *Stichus* de Plaute, au contraire, il paroît que le fond de la scène étoit occupé par trois maisons placées l'une auprès de l'autre; savoir, la maison d'Antipho, celle de ses filles, et celle dans laquelle Stichus voit ses amis. C'est encore ainsi que dans l'*Assemblée des femmes* d'Aristophane, il y avoit trois maisons sur la scène, celle de Blepyrus entre deux autres. Dans l'*Heauton-timoroumenos* de Térence, la scène étoit aussi occupée par trois maisons; savoir, la demeure champêtre ou la villa de Menedemus, et, des deux côtés, les villæ de Chrémès et de Phanias.

On voit aussi par-là que dans la comédie on ne représentoit pas toujours des maisons de ville, mais aussi quelquefois des contrées champêtres, cela est manifeste dans les *Oiseaux* d'Aristophane, et par plusieurs pièces de Plaute. Dans le *Rudens* on voyoit la villa de Dæmones; d'un côté il y avoit une vue sur la mer, de l'autre on appercevoit un autel de Vénus placé devant un temple de cette déesse, et l'entrée du bois sacré qui entouroit le temple. Dans le *Curculio* la scène repré-

sentoit le temple et le bois sacré d'Æsculape à Epidaure, et auprès un édifice destiné aux malades, dans lequel se tenoit *Cappadox*, le *léno* malade, et devant lequel étoit un autel de Vénus.

L'antérieur de la scène représentoit une place libre, devant un palais, ou devant la tente d'un souverain ou d'un général d'armée, ou devant un temple, ou sous le vestibule, ou devant les maisons, les forêts, ou l'entrée d'une grotte. Jamais les poètes dramatiques anciens ne font jouer la pièce dans l'intérieur d'une habitation, comme cela a souvent lieu dans les spectacles modernes; mais depuis le commencement jusqu'à la fin l'action se passe au-dehors. C'est pourquoi la présence du chœur n'avoit rien de choquant, ce qui auroit dû être nécessairement si l'action avoit eu lieu dans l'intérieur de l'édifice, parce qu'ordinairement le chœur ne faisoit pas partie des acteurs, mais qu'il avoit toujours l'air d'être amené par le hasard.

Il paroît que les poètes anciens ont cru indécent d'exposer sur la scène, aux regards de la multitude, l'intérieur d'une maison qui, chez les Grecs, étoit un lieu accessible seulement aux amis et aux personnes avec lesquelles on étoit lié, mais non pas à tout le monde. Il auroit été sur-tout contraire aux mœurs des Grecs, de représenter sur la scène le gynæcée ou l'habitation des femmes, qui n'étoit accessible à aucun autre homme qu'au maître de la maison. C'est ainsi qu'*Alceste* ne meurt pas dans sa chambre, mais dans l'atrium du palais, parce qu'il auroit été regardé comme indécent d'introduire les spectateurs dans l'intérieur de l'appartement de la princesse, et que le simple récit de sa mort pour Admète auroit fait perdre à cette action tout son effet, et ce qu'elle avoit de grand et de généreux. Dans les temps les plus reculés, la scène n'étoit qu'une simple cloison de planches, sans aucune espèce d'ornemens. A mesure que l'art dramatique se perfectionna, on songea aussi à perfectionner la scène et à l'embellir par des peintures; enfin on y représentoit le lieu où l'action étoit censé se passer. AGATHARCHUS, contemporain d'Æschyle, et chargé de la décoration de la scène pour la représentation des pièces de théâtre de ce poète, fut, selon Vitruve, dans la preface du septième Livre, le premier qui peignit une scène à Athènes. Sophocle eut également soin de faire employer la peinture pour orner la scène. Agatharchus composa un ouvrage sur la peinture de la scène, et il y développa les principes qui l'avoient guidé dans son travail. Démocrite et Anaxagoras ont aussi écrit sur le même sujet, et ils ont enseigné les règles de la perspective nécessaires à connoître dans ce genre de peinture, pour bien représenter les édifices, et leurs parties saillantes. Vitruve fait encore mention d'Apaturius d'Alabanda comme d'un habile peintre de scènes. Il avoit peint celle d'un petit théâtre de Tralles, et il y avoit représenté des édifices, où des centaures et des figures humaines, au lieu de colonnes, supportoient l'entablement qui soutenoit des coupoles et des frontons, et au-dessus duquel s'élevoit encore un second étage.

Chez les Romains la scène différoit dans plusieurs points de la disposition qu'elle avoit chez les Grecs. Sur le théâtre grec il y avoit des entrées dans l'orchestre, entre la scène et le théâtre; chez les Romains, au contraire, il y avoit des entrées dans les scènes latérales. Chez les Grecs les acteurs qui représentoient des personnages arrivant de la ville ou de l'étranger, passoient par une de ces ouvertures latérales dans l'orchestre, et de là sur le proscenium; chez les Romains, au contraire, ils pas-

soient par les portes des scènes latérales immédiatement sur la scène. Cette différence étoit une suite nécessaire de la destination différente de l'orchestre. Chez les Romains l'orchestre n'étoit pas, comme chez les Grecs, destiné à l'usage des acteurs, mais il étoit occupé par des spectateurs; il n'auroit donc pas été convenable de faire passer les acteurs par l'orchestre et à travers les spectateurs qui y étoient rassemblés, pour les faire arriver sur la scène. C'est par la même raison que sur les théâtres des Romains, il n'y avoit point d'entrées latérales dans l'orchestre entre la scène et le théâtre, qui étoient liés ensemble sans être interrompus.

La scène du théâtre des Romains étoit ordinairement décorée de colonnes, disposées, selon Vitruve, de la manière suivante : Sur le sol ou le pavé de la scène, il y avoit une base ou un piédestal continu, qui avoit pour hauteur la douzième partie du diamètre de l'orchestre. Les colonnes qu'on y plaçoit, y compris le chapiteau et la base, avoient pour hauteur le quart de ce même diamètre, et la hauteur de l'entablement étoit égale à la cinquième partie de la hauteur de la colonne. Au-dessus de ce rang de colonnes on plaçoit un autre piédestal continu, auquel on donnoit moitié autant d'élévation qu'en avoit celui d'en-bas. On y plaçoit des colonnes plus petites du quart que celles du rang inférieur, et dont l'entablement avoit pour hauteur la cinquième partie des colonnes auxquelles il appartenoit. Quelquefois on y ajoutoit encore une troisième rangée de colonnes, dont le piédestal avoit la moitié de la hauteur de celui du milieu, et dont les colonnes mêmes étoient plus petites d'un quart que celles de la rangée du milieu.

Les restes de quelques-uns des théâtres construits ou rétablis par les Romains, nous offrent encore des scènes décorées ainsi, et qui toutes sont disposées de différentes manières. La scène du théâtre de Tauromenium, figurée à la pl. 94 du deuxième volume du *Voyage pittoresque* de M. Houel, avoit de chaque côté de la porte du milieu quatre colonnes d'ordre corinthien, et entre ces colonnes il y a de chaque côté trois niches creusées dans le mur de la scène, dont celle du milieu est demi-circulaire, et les deux autres de forme quarrée. Trois colonnes étoient placées devant chaque scène latérale, et dans l'un de ces entre-colonnemens étoit l'entrée qui conduisoit au proscenium; dans l'autre il y avoit une niche. Sur la scène d'un théâtre à Antium, construit probablement du temps de Néron, il y avoit entre les portes huit colonnes, accouplées deux à deux. Le théâtre de Pola avoit aussi une scène décorée de cette manière, ainsi qu'on le voit par l'*Architecture* de Serlio; aujourd'hui il n'en reste plus rien. Les planches 56 et 57 du sixième chapitre du second volume des *Ionian Antiquities*, font voir que la scène du théâtre de Patara étoit ornée de colonnes et de pilastres d'ordre corinthien; et dans les théâtres de Telmessus et de Stratonicée, la scène étoit ornée de colonnes qui alternoient avec des statues, ainsi qu'on le voit dans le *Voyage pittoresque de la Grèce*, par M. Choiseul-Gouffier, part. 1, p. 123, 129, etc.

Quelquefois la scène des théâtres romains offroit cette particularité, que sa façade ne formoit pas une ligne droite, mais que dans le milieu elle avoit un enfoncement demi-circulaire qui ressembloit à une grande niche. On observe cette disposition à la scène du théâtre d'Herculanum, et à celle du grand théâtre de Laodicée, figurée sur la planche 49 du sixième chapitre du deuxième vol. des *Ionian Antiquities*. L'une et

l'autre de ces scènes sont décorées de colonnes; celles du théâtre d'Herculanum sont isolées; celles de Laodicée sont adossées au mur.

La décoration de la scène consistoit en plusieurs rangées de colonnes; elle étoit permanente, et ne pouvoit pas être enlevée; si toutefois il falloit changer les décorations, il paroît que cela se faisoit au moyen de rideaux qu'on suspendoit devant la scène. Dans le théâtre de Tauromenium, il y a de chaque côté des trois portes de la scène un enfoncement élevé, étroit, et de forme triangulaire, dans lequel on plaçoit peut-être les rideaux qui devoient servir pour quelque changement de décorations, et d'où on les tiroit en cas de besoin pour les déployer aux yeux des spectateurs. Dans le théâtre d'Herculanum il y a encore une autre disposition pour cet objet. A chaque scène latérale on voit, dans le pavé, un grand trou avec un gond, qui probablement servoit à fixer les rideaux par lesquels on opéroit le changement de la scène. *V.* Rideaux.

Les Romains faisoient des dépenses prodigieuses pour l'ornement de leur scène. D'abord elle ne fut composée, comme nous l'avons dit plus haut, que d'arbres assemblés et de verdure; puis on y employa des planches informes, auxquelles succédèrent les tapisseries. Claudius Pulcher fut le premier qui y déploya toutes les richesses de la peinture. On y prodigua aussi les colonnes et les statues; et Caius Antonius, enchérissant sur ceux qui l'avoient précédé, fit argenter toute la scène; son exemple fut suivi par Lucius Muræna; Pétréius la fit dorer; Quintus Catulus la revêtit d'ivoire, mais rien n'égala le faste de Scaurus, qui, pendant son édilité, fit construire un théâtre, dans la scène duquel il mit trois cent soixante colonnes placées les unes sur les autres en trois rangs, dont le premier étage étoit de marbre, le second de crystal, et le troisième de colonnes dorées. Entre les colonnes on comptoit deux à trois mille statues de bronze. (*V.* Avant-scène, Postcenium Proscenium et Théatre.) Les théâtres dont les scènes étoient quelquefois ornées avec tant de magnificence, n'étoient d'abord construits qu'en bois, et on ne les laissoit subsister que peu de temps. Lorsque par la suite les Romains ont construit des théâtres permanens et en pierres, la scène fut ordinairement revêtue de marbre et décorée de colonnes de la même matière. Dans de certaines occasions, telles que les jeux publics, on l'ornoit encore avec la plus grande magnificence; c'est ainsi que Néron, pour étaler son luxe devant Tiridate, roi d'Arménie, fit un jour couvrir de dorure toute la scène et tout le théâtre de Pompée; on avoit aussi doré ou orné d'or tout ce qui, ce jour, paroissoit sur le théâtre; c'est pourquoi on appeloit cette journée, la *journée d'or.*

Dans les théâtres modernes on comprend par le mot scène toute la place sur laquelle on représente l'action qui fait le sujet de la pièce de théâtre. Le fond de la scène qui, chez les anciens, portoit en particulier le nom de scène, et qui, comme on vient de voir, étoit solide, ne consiste aujourd'hui qu'en une grande toile ou un châssis, sur lequel est peinte en perspective la partie éloignée du lieu de la scène; la partie de devant est représentée au moyen de châssis en coulisses, sur lesquels sont peints les objets qui se trouvent sur ces places; les changemens de décorations se font en substituant une autre toile à celle du fond, et d'autres coulisses à celles qui occupoient la scène auparavant. *Voyez* Décorations, Machines, Vols, etc.

Dans la musique lyrique, on distingue la *scène* du monologue, en ce qu'il n'y a qu'un seul acteur dans

le monologue, et qu'il y a dans la scène au moins deux interlocuteurs; par conséquent, dans le monologue, le caractère du chant doit être un, du moins quant à la personne; mais dans les scènes, le chant doit avoir autant de caractères différens qu'il y a d'interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même timbre, et communément le même style dans toutes les choses qu'il dit, chaque chanteur, dans les diverses passions qu'il exprime, doit toujours conserver un caractère qui lui soit propre, et qui le distingue d'un autre.

Scène Buffe. *Voy.* Bouffon.

Scénographie; c'est proprement l'art de peindre des scènes, des décorations; mais ce mot exprime aussi l'art de représenter un édifice, une ville, un paysage, c'est-à-dire, en perspective, tels qu'ils peuvent s'offrir à la vue. Le mot *Scénographie* signifie encore la représentation de quelque édifice en relief, qu'on appelle aussi modèle. *Voy.* Elévation.

Sceptre; le sceptre n'étoit dans l'origine qu'une canne ou un bâton, dont les rois ou les généraux se servoient pour s'appuyer; et c'est ce qu'on appelle, en terme d'antiquaires, *hasta pura*, la pique sans fer, qu'on voit à la main des divinités et des rois. Selon Justin, la lance étoit considérée comme le sceptre des héros, qui prenoient l'une ou l'autre, lorsqu'ils paroissoient aux assemblées publiques; c'est ce qu'on peut d'ailleurs remarquer sur les monumens. Sur ce disque d'argent, connu sous le nom de *bouclier de Scipion*, que j'ai publié au tom. I, pl. 10, de mes *Monum. antiq. inéd.*, on voit Achille assis sur un trône et la lance en main. Dans l'Iliade, c'est avec son sceptre orné de clous d'or, qu'Achille se rend à l'assemblée des chefs; et tous les princes ligués contre Troie portent des sceptres d'or. Il faut en conclure que de bonne heure le sceptre des rois fut revêtu d'ornemens de cuivre, d'ivoire, d'argent ou d'or, et de figures symboliques. Tarquin l'Ancien fut le premier qui en porta un surmonté d'un aigle d'or. Dans la suite, les consuls adoptèrent une espèce de sceptre appelé Scipio (*V.* ce mot). Le sceptre que les empereurs tiennent sur les médailles ou sur les diptyques, lorsqu'ils sont en habit consulaire, est surmonté d'un globe chargé d'un aigle : on en trouve la preuve dès le temps d'Auguste. Phocas imagina le premier d'ajouter une croix à son sceptre; ses successeurs quittèrent même le sceptre pour ne plus porter à la main que des croix de différentes formes et de grandeurs différentes. Dans le Bas-Empire, quand les princes sont en habit civil, leur sceptre est une férule nommée *narthex*, qui consiste en une tige assez longue, dont le haut est quarré et plat. Le sceptre ne paroît point sur les sceaux de nos rois avant Lothaire, fils de Louis d'Outremer. Celui de l'empereur Othon II, est terminé par une boule, et ceux de Fréderic I et de Henri VII, le sont par des croix. Othon IV porte une véritable croix au lieu de sceptre. Montfaucon semble le confondre avec le bâton royal, quoique Mabillon et Heineccius aient bien distingué l'un de l'autre. En effet, Lothaire, avant-dernier roi des Carlovingiens, porte sur son sceau un bâton assez long dans la main droite, et dans la gauche un sceptre semblable à la massue d'Hercule. Richard I, roi d'Angleterre, portoit dans la droite un sceptre surmonté d'une croix, et dans la gauche un bâton d'or terminé par la figure d'une colombe. Le bâton diffère donc du sceptre, quoique les anciens l'aient appelé quelquefois *sceptrum regale*. On regarde le bâton comme le symbole du gouvernement et de l'administration; au lieu que le sceptre est le

signe de la dignité royale et impériale. Au surplus, on rencontre sur les monumens une grande diversité de sceptres. On peut consulter entre autres, Montfaucon et Maffei qui en ont recueilli beaucoup. Ce sont les modernes qui ont donné mal-à-propos à Melpomène le sceptre pour attribut. *Voy.* mon *Dictionnaire de Mythologie* au mot Melpomène.

Schacal; le schacal des Arabes est le *thos* des Grecs, *lupus aureus*. Les animaux de la mosaïque de Palæstrine, au-dessous desquels on lit *thoanthes* pour *thoes*, sont très-probablement des schacals. Dans le t. 1, pl. 8, de mes *Monum. antiq. inéd.*, j'ai publié un monument persépolitain, où l'on voit une espèce de loup, que je crois bien être le schacal si commun en Perse.

Schisma, petit intervalle qui vaut la moitié du comma, et dont, par conséquent, la raison est sourde, puisque, pour l'exprimer en nombre, il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 et 81.

Schiste d'Arménie. *Voy.* Emeril, Naxium.

Schoenion; nome ou air pour les flutes en usage dans l'ancienne musique des Grecs. Pollux en parle ainsi qu'Hésychius. Il devoit ce nom au caractère dans lequel il étoit composé, caractère qui, selon la remarque de Casaubon sur Athénée, avoit quelque chose de lâche et de flexible, comme le jonc, en grec *schoinon*, d'où lui vient son nom.

Schola. *Voyez* Bains, tom. 1, pag. 100, col. 1.

Sciagraphie; ce mot, dérivé du grec *skia*, l'ombre, et *graphéin*, écrire, représenter, signifie *peinture des ombres*; et les Grecs l'employoient dans le même sens que nous donnons à l'expression *clair-obscur*. Apollodore fut le premier des peintres grecs qui sut rompre les couleurs, et exprimer la privation de toute couleur dans les ombres. Ses succès lui méritèrent le surnom de *Sciagraphe*, c'est-à-dire, peintre des ombres, peintre du clair-obscur. Hésychius nous apprend ce fait, qui paroît de quelque importance pour l'histoire de l'art chez les anciens.

Sciagraphie est aussi la représentation en profil, ou la coupe en perspective des parties intérieures d'un édifice.—C'est à tort que quelques dictionnaires français écrivent *sciographie*.

Scie; les Grecs attribuoient l'invention de cet instrument à Dædale ou à son élève Talus; on le voit sur les obélisques des Ægyptiens. On donne aussi le nom de *scie* à un instrument tranchant sur ses bords, dont se servent les graveurs en pierres fines.

Sciées; on appelle médailles sciées celles dont les bords sont découpés comme les dents d'une scie; beaucoup de deniers des familles romaines sont sciés; on a dit que cet usage a été introduit après l'altération du titre des monnoies pour reconnoître la fraude; mais beaucoup de médailles de bronze des rois de Syrie sont sciées aussi, et ce n'est sûrement pas pour cette raison.

Science; l'art de la peinture exige par lui-même trop d'exercice et d'application, pour permettre à ceux qui s'y livrent d'acquérir toutes les connoissances qui pourraient leur être utiles. Quelques écrivains ont porté l'exagération au point de prétendre que cet art demandoit une science profonde et universelle. Pour tenir un juste milieu, je dirai, avec Reynolds, qu'un peintre doit posséder plus de science qu'il n'en peut trouver sur sa palette et dans son modèle, soit qu'il étudie la nature ou quelque production de l'art; car il est impossible de devenir un grand artiste lorsqu'on est ignorant. Le peintre, aussi bien que le poète, doit avoir une idée passable des

poètes dans une langue ou dans une autre, afin de se pénétrer plus ou moins de l'esprit poétique, et d'étendre le cercle de ses idées. Il faut encore qu'il soit initié dans cette partie de la philosophie qui apprend à connoître l'homme et à saisir les passions et les affections de l'ame, ainsi que les divers caractères et les différentes habitudes qui en résultent. De plus, il est nécessaire qu'il ait une légère teinture de l'esprit de l'homme, et sur-tout une connoissance approfondie de sa structure. Voilà à-peu-près à quoi doit se borner celui qui se consacre à l'art de peindre. *Voy.* Etude.

Sciographie, *V.* Sciagraphie.

Scipio; nom que les Romains donnoient à un bâton ou sceptre d'ivoire, qui étoit la marque de la puissance ou dignité consulaire. Au temps de la république, ce bâton étoit uni et sans ornement. Sous les empereurs, et principalement sous ceux de Constantinople, le scipio fut surmonté d'un aigle, et souvent terminé par un buste qui représentoit l'empereur régnant. Il devint encore une marque distinctive des triomphateurs. L'empereur ne le portoit jamais. On le voit à la main des consuls sur quelques diptyques. *Voy.* Sceptre.

Scirophorion. *Voy.* Parasol, t. III, pag. 69.

Scolies. *Voyez* Chanson.

Scopè; c'étoit une des machines de théâtre qui représentoit une tour élevée, sur laquelle se plaçoient les gardiens qui devoient veiller à la sûreté publique. *V.* Phryctorion.

Scorpion; cet insecte est figuré sur plusieurs monumens. Il est extrêmement mal dessiné, et ses traits sont très-grossièrement indiqués sur une cornaline du Cabinet impérial. Il seroit méconnoissable si Natter, dans sa *Méthode de graver sur pierres fines*, pl. 3, n° 1, n'avoit pas publié une figure à-peu-près semblable, mais seulement un peu mieux terminée. On reconnoît dans cette dernière les traits du touret; le corps est formé de lignes parallèles, les pattes sont faites avec un petit outil, et les jointures sont interrompues et non liées entre elles. Ce morceau a néanmoins cela de curieux, qu'il indique les premiers moyens de l'art. Le scorpion sur les médailles est tenu pour le symbole de l'Afrique et de la Commagène.

Scotie; nom que les ouvriers donnent à une moulure creuse, terminée par deux filets ou quarrés, qui est entre les tores dans les bases attiques, corinthiennes et composites; lorsqu'il y en a deux dans une même base, comme à la base corinthienne, on les nomme scotie supérieure et scotie inférieure.

Scrinium; nom qu'on donnoit à la petite cassette, ordinairement de forme ronde, dans laquelle les anciens plaçoient leurs volumes ou rouleaux de manuscrits, sur-tout lorsqu'on les vouloit transporter ailleurs. Horace, dans la première épître de son second Livre, demande ses *scrinia* lorsqu'il veut étudier dans sa Villa. Auprès de *Clio*, muse de l'Histoire, on voit un scrinium rempli de rouleaux dans les peintures d'Herculanum, tom. II, pag. 13. Les *scrinia* ont ensuite servi aux femmes pour y mettre les instrumens de toilettes et les vases de parfums.

Sculpture; c'est l'art de former des figures avec des substances plus ou moins dures, à l'aide du ciseau. Selon Winckelmann, la sculpture a précédé la peinture. Raphaël Mengs est d'un avis contraire; mais l'opinion de Winckelmann me paroît préférable. La sculpture elle-même a commencé par les procédés les plus simples, c'est-à-dire, par la plastique (*Voyez* Modeler, Plastique); car un enfant peut donner une certaine forme à une masse molle, mais il ne

sauroit rien tracer sur une superficie plane. La simple idée d'une chose suffit pour modeler, la peinture exige une foule d'autres connoissances. Cependant la peinture a servi par la suite à orner la sculpture. *V*. Peinture.

La sculpture comprend trois branches; la Plastique ou l'art de Modeler (*V*. ces mots); la *statuaire*, ou l'art de couler des statues en bronze, ou de les faire sortir du marbre par le ciseau et le marteau; la *toreutique*, ou l'art de sculpter sur les métaux. *V*. Toreutique.

Quelques auteurs prétendent que la sculpture a pris naissance en Ægypte. Il est vrai qu'à une époque extrêmement reculée, elle y a été cultivée; mais il ne faut pas attribuer son invention à un seul peuple. On trouve des ouvrages de sculpture, grossiers, il est vrai, chez les sauvages de la mer du Sud, qui n'ont point de connoissance des mœurs européennes. L'art de la sculpture commence chez tous les peuples à-peu-près de la même manière, c'est-à-dire, par des figures roides et sans mouvement; c'est ce qu'on remarque en comparant ce qui nous reste des plus anciens ouvrages des sculpteurs grecs, étrusques, ægyptiens, etc.

On peut fixer cinq périodes dans l'histoire de l'art et dans celle de la sculpture chez les Ægyptiens (*Voy*. Époque et Egyptien); 1°. depuis les temps les plus reculés jusqu'au règne de Psammetichus; 2°. depuis ce prince jusqu'à la conquête de l'Ægypte, par Cambyse; 3°. sous Cambyse jusques aux rois macédoniens; 4°. sous les rois macédoniens; 5°. sous les Romains. Les temples de la Haute-Ægypte, couverts d'une quantité prodigieuse d'hiéroglyphes et d'une multitude de statues, prouvent suffisamment que la sculpture a été pratiquée en Ægypte à une époque très-reculée.

Parmi les végétaux, le Sycomore (*V*. ce mot) a été employé le plus fréquemment par les Ægyptiens. Ils ont aussi travaillé l'Ivoire (*V*. ce mot), ce qui n'est pas étonnant, à cause du peu de distance entre l'Ægypte et l'Æthiopie, dont les rois payoient à ceux d'Ægypte des tributs en poutres d'ébène et en défenses d'éléphant. Il s'est conservé peu de monumens ægyptiens en ivoire. Le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale possède cependant deux jolis Anubis adossés, en ivoire; ils paroissent être du temps d'Hadrien. L'Argile (*V*. ce mot) très-abondante en Ægypte, servoit, surtout dans la Haute-Ægypte, à la fabrication d'un grand nombre de vases de terre. Il nous reste cependant peu de monumens des arts en terre cuite, à l'exception de cette espèce de faïence bleuâtre ou verdâtre, dont on voit beaucoup de figures dans les cabinets. (*Voyez* Faïence, Cobalt.) Parmi les minéraux qui ont servi aux sculpteurs ægyptiens, nous citerons la Pierre calcaire, et nommément plusieurs variétés de Marbre, l'Albatre, la Stéatite, ou *pierre de* Lard, la Serpentine, le Lapis lazuli ou *lazulithe*, le Jaspe, le Caillou d'Ægypte, les différentes sortes de Granite, le Porphyre, le Basalte et les Métaux. *V*. ces mots et Hæmatite.

Toutes les grandes figures de sculpture ægyptienne sont exécutées en pierre calcaire, en basalte, en granite ou en albâtre. Il paroît qu'il n'en existe pas en bronze. Quelques-unes sont colossales. Les petites figures sont de terre cuite ou faïence, de marbre, de bronze, d'or, de bois, de lazulite, de serpentine, d'hæmatite. Beaucoup sont d'une extrême petitesse, sur-tout celles en or, en lazulite et en hæmatite.

Les statues ægyptiennes sont ou à tête humaine, ou à tête d'animal.

Celles-ci ont la tête des animaux que les Ægyptiens honoroient d'un culte particulier; les figures d'Anubis (V. ce mot au *Dictionnaire de Mytholog.*) ont une tête de chien; plusieurs autres figures sont surmontées d'une tête de chat, d'épervier, d'ibis, de bélier, etc. — Les figures à tête humaine sont les plus nombreuses. Plusieurs ont les pieds réunis, ce que nous appelons *en gaîne ;* mais ce n'est pas, comme dans les statues grecques, un caractère de la plus haute antiquité; cette forme leur a été donnée, parce que c'étoit celle des momies, à cause du respect que les Ægyptiens avoient pour les morts. On a beaucoup de figures de cette espèce; plusieurs sont en porcelaine, en bronze et en bois; plusieurs sont peintes, pour leur donner plus de conformité avec les momies. La plupart des figures ægyptiennes sont nues, ou elles ont un vêtement qui ne couvre qu'une partie du corps. Toutes les statues ægyptiennes n'ont pas cependant les pieds joints; il y en a d'un temps très-reculé qui ont les pieds écartés; celles qui sont debout ont ordinairement un pied placé devant l'autre; les figures assises les ont sur le même plan. Quelquefois la tête des figures est nue, quelquefois elle est coiffée d'un long bonnet ou d'une dépouille de peintade (V. Pintade, etc.); souvent la tête est surmontée du Lotus, d'un Serpent, du Globe, etc. (*Voyez* ces mots); la tête d'Isis est coiffée de cornes. On remarque la Persea (*Voy.* ce mot) aux têtes de beaucoup de figures ægyptiennes. Plusieurs statues ægyptiennes sont accroupies; il y en a une très-belle, haute de deux pieds, à Saint-Cloud; elle a été donnée à l'empereur par M. de la Turbie, et M. Visconti en a publié la figure et la description dans le cinquième volume de la huitième année du *Magasin Encyclopédique*. Le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale possède plusieurs figures dans cette attitude; plusieurs ont été décrites par Caylus. Il paroît que ce sont des génies, des divinités subalternes, qu'on plaçoit auprès des simulacres des divinités principales. Cette attitude est un usage bien ancien dans l'Orient, et elle est encore ordinaire aux Ægyptiens, même aujourd'hui; Pococke l'avoit remarqué, et on en trouve plusieurs exemples dans les costumes dessinés par M. Denon, dans son *Voyage en Ægypte*. Les statues ægyptiennes étoient quelquefois peintes, souvent elles ont les yeux incrustés d'argent ou d'une matière rouge; le bonnet de plusieurs figures ægyptiennes est orné de verroteries. Les attributs qu'on remarque aux statues ægyptiennes sont le Sceptre, surmonté très-souvent d'une tête de huppe, le fléau, la Croix ansée, le Sistre (V. ces mots), le vase à contenir l'eau du Nil, la fleur du Lotus (V. ce mot), le collier ou un poitrail, incrusté ou en relief. Elles sont ordinairement appuyées sur une pièce carrée, qui fort souvent est couverte d'Hiéroglyphes (V. ce mot), quelquefois elles en sont elles-mêmes couvertes. Les plis que l'on voit aux habits des figures ægyptiennes imitent peut-être les vêtemens rayés de blanc et de noir qu'on remarquoit aux habits sacrés. Les Ægyptiens se sont exercés à travailler des statues et figures d'animaux, et ils y ont en général bien réussi. On possède, dans les cabinets, des figures d'Apis, d'Ichneumon, de Cynocéphale, de Lion, de Crocodile, de Grenouille, de Serpent, celle de l'Agathodæmon, qui orne quelquefois la tête des statues; celles d'Épervier, de différentes espèces de Scarabées et de quelques animaux fabuleux, tels que le Sphinx et le Phœnix. V. ces mots dans ce Dictionn. et dans celui de Mythol.

Les attributs des statues des différentes divinités ægyptiennes ne sont pas toujours bien caractérisés ; souvent ils sont confondus, et pour les déterminer, il faudroit s'appuyer sur de trop foibles conjectures ; alors il vaut mieux désigner une statue sous le nom générique de dieu ægyptien, sans prétendre précisément particulariser ce dieu ; quelquefois aussi les dieux peuvent être confondus avec leurs prêtres. Pour les différentes divinités des Ægyptiens, et sur la manière dont elles sont figurées, je renvoie à mon *Dictionnaire de Mythologie*, aux articles OSIRIS, ISIS, HORUS, HARPOCRATE, CANOPE, etc. — Les statues colossales les plus remarquables qui nous restent des anciens Ægyptiens, sont celle de MEMNON et le SPHINX. (*V.* ces mots.) — Les anciens Ægyptiens faisoient des figures en gaîne, que Philostrate appelle des *hermès ægyptiens ;* mais il paroît qu'ils ne faisoient point de bustes ; du moins on n'a trouvé aucun buste fabriqué en Ægypte. Les têtes des chapiteaux des colonnes du temple de Denderah et des colonnes de la chapelle d'Isis, sur la table isiaque, sont des ornemens d'architecture, mais non pas de véritables bustes. Les têtes qui surmontent quelques vases appelés *canôpes*, ne peuvent pas non plus être appelées des bustes. — A l'article BAS-RELIEF, il a été question de ceux des Ægyptiens.

Le nombre des sculptures, en Ægypte, est prodigieux et remarquable ; les temples et obélisques, les statues, les colonnes, en sont couverts. Il est impossible d'évaluer le temps et le nombre de bras qu'il a fallu employer pour les faire. Cela a fait croire à des écrivains superstitieux que ces ouvrages étoient dûs à des êtres surnaturels. PERRY, dans son ouvrage intitulé : *View of the Levant*, à la page 363, se demande si tous les Ægyptiens étoient sculpteurs ; il estime qu'il en auroit fallu cent mille pour exécuter ces ouvrages ; il pense que l'imagination des Ægyptiens étoit prodigieuse. On pourroit en conclure plutôt qu'il n'y avoit pas de sculpteur en Ægypte pour exécuter ces sortes d'ouvrages ; probablement toutes ces figures étoient faites mécaniquement, d'après des espèces de patrons ; ainsi cette profession étoit facile à apprendre, et il n'étoit pas étonnant qu'un grand nombre d'hommes s'y livrât, puisqu'un grand nombre d'hommes y pouvoit gagner aisément sa vie. — On pourra consulter l'article MOMIE sur les cercueils de momie qui appartiennent jusqu'à un certain point à l'art de la sculpture, parce qu'on leur donnoit la forme de la momie même ; et l'article ISIAQUE, pour le travail singulier du monument appelé *table isiaque*.

Les Ægyptiens avoient la coutume d'entourer de petites idoles les momies déposées dans les catacombes ; souvent ils plaçoient aussi une petite idole sous la bandelette, qui couvroit la poitrine du mort, et c'est ainsi que beaucoup de figurines se sont conservées dans l'Ægypte même. Plusieurs autres ont été transportées dans différentes parties de l'Europe, où on a formé des collections fort riches en monumens ægyptiens. Les plus célèbres sont celles de feu le cardinal Borgia, du Musée Capitolin, celles du Musée Napoléon, du Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale, qui possède presque tout le cabinet de Caylus, et qui est regardé comme un des plus riches en petits monumens ægyptiens ; enfin la collection de M. l'abbé de Tersan, etc. Les ouvrages de Caylus, de Casalius, de Montfaucon, le Musée Capitolin, le recueil de monumens ægyptiens, par Bouchard et Gravier, ainsi que les voyages de Niebuhr, de M. Denon,

etc., doivent être consultés pour bien connoître l'histoire de la sculpture chez les Ægyptiens.

A l'article Egyptien, tom. 1, pag. 506 et suiv., j'ai déjà parlé du *style ægyptien*, et des causes du peu de progrès que ce peuple a fait dans les arts. J'ajouterai ici quelques mots sur l'exécution de ses ouvrages de sculpture.

Diodore de Sicile prétend que les sculpteurs ægyptiens partageoient une pierre en plusieurs parties, après l'avoir mesurée, et qu'ils travailloient chaque partie de la statue séparément; cela ne pouvoit avoir lieu que pour les colosses. Les monumens qui nous restent ne nous laissent aucune trace de cet usage. Leurs ouvrages étoient terminés et polis avec un très-grand soin, ce qui devoit exiger beaucoup de temps et de peine. Winckelmann prétend que les mains des figures ægyptiennes ont la forme de celles d'un homme qui ne les a pas mal faites, mais qui n'en a pas pris soin, et qui les a déformées par le travail. Nous possédons un torse de basalte dont les mains sont extrêmement bien faites. Les pieds, dit Winckelmann, se distinguent de ceux des figures grecques, en ce qu'ils sont plus plats que larges; les orteils, qui sont très-aplatis, n'offrent pas plus d'articulations que les doigts; ils sont diminués dans leur longueur; le petit doigt n'est pas caché. Les pieds de la prétendue statue de Memnon ne sont pas tels que Pococke les a représentés. Les ongles sont indiqués, les lèvres sont épaisses, les oreilles élevées au-dessus de la ligne des yeux, caractère æthiopien et non chinois, ainsi que Winckelmann l'a prétendu.

Il ne nous reste aucun monument de la sculpture des Hébreux, qui puisse faire présumer de leur goût et de leurs progrès dans la poétique de l'art; mais nous en avons encore quelques-uns, ou du moins d'antiques représentations, qui doivent faire croire qu'ils avoient été fort loin dans la partie mécanique. L'histoire des quarante années que les Hébreux passèrent en nomades dans les déserts de l'Arabie, nous fait voir qu'à cette époque ils savoient fondre et ciseler les métaux, puisqu'ils avoient alors exécuté un veau d'or. Nous n'avons aucune de leurs statues, mais nous voyons sur l'arc de Titus, à la planche 5 des *Arcus veteres*, la représentation de plusieurs de leurs instrumens, tels que la table d'or avec un vase à libations, des *tubæ* pour les musiciens qui accompagnoient dans le temple les hymnes sacrés, et le candélabre d'or à sept branches.

Il ne nous reste plus de monumens de sculpture des Phœniciens. Les arts ont été pratiqués en Assyrie et en Babylonie dans un temps très-éloigné de nous. Diodore de Sicile parle de figures d'animaux en relief, exécutés par les ordres de Sémiramis, et peints de manière qu'ils paroissoient vivans. Au milieu étoit la reine, qui domptoit un lion. Les statues de Bélus, de Ninus, de Sémiramis, étoient en bronze. Nous verrons l'architecture pratiquée aussi chez ces peuples dans un temps très-reculé. Il nous reste quelques monumens des Assyriens. M. Danville a décrit dans le t. 27 des *Mém. de l'Académie des Belles-Lettres*, une grotte creusée dans une montagne du Kurdistan, appelée *Bi-sutoun koh.* Otter a aussi vu ce monument; il le regarde comme un des monumens de Sémiramis, dont parle Diodore. Les gens du pays prétendent y voir le roi Khosroès, et Shirin, sa maîtresse. C'est l'ouvrage de Ferhad, auquel les Orientaux attribuent tous les grands travaux et les excavations des montagnes, comme les prouesses et les hauts faits d'armes à Rustan. Khos-

roès a vécu vers la moitié du sixième siècle. M. Danville regarde ce monument comme bien plus ancien, et comme celui attribué à Sémiramis, dont parle Diodore. M. de Sacy croit que ce monument regarde en effet Khosroès et Shirin.

Plusieurs monumens attestent que les Perses ont cultivé l'art dès les temps de leurs premiers rois. Les célèbres ruines de Persépolis, figurées par Niebuhr, Chardin, Corneille Le Bruyn (*Voy.* Persepolis), prouvent qu'ils ont pratiqué la sculpture. Les ornemens du palais sont travaillés avec luxe et profusion; tous les murs sont chargés d'inscriptions ou de figures exécutées en relief. Il paroît que les Persans ornoient de la même manière tous leurs grands édifices, et que ce goût étoit la suite de l'amour du luxe qui les caractérisoit, ce qui faisoit que les Grecs appeloient *persan* tout ce qui étoit magnifique.

Les Perses étoient d'une figure et d'une stature avantageuses. Les figures perses sont toujours habillées; il est très-rare d'en voir de nues. Il paroît qu'il étoit hors d'usage d'en représenter ainsi, et c'est une des causes du peu de progrès des arts chez ce peuple. Les figures persannes sont ordinairement longues et effilées; leurs robes sont carrées et à manches, leurs habits sont quelquefois plissés. Elles ont autour de la tête une espèce de turban, ou elles sont coiffées d'un grand bonnet. Les figures sont quelquefois accompagnées d'une inscription en tête de clou. (*V.* Inscriptions.) Elles ont un style particulier.

On ne peut connoître les monumens de sculpture de l'Inde que par ceux qui ornent les grottes sacrées qui sont en grand nombre dans ce pays, et qu'on doit regarder comme d'anciens temples. Porphyre, dans son traité *de Styge*, décrit ainsi une statue de Brahma, qui étoit dans un antre. Peut-être qu'il vouloit parler de la grotte d'Eléphanta, où il y en a une semblable. « La statue qui est dans cet antre, dit-il, a douze coudées; elle est droite et tient les bras croisés; sa face antérieure est celle d'un homme, sa face postérieure celle d'une femme; les membres, de chaque côté, répondent au sexe indiqué par le visage. Le soleil est sculpté sur sa mamelle droite, la lune sur la gauche, ainsi que tout ce que contient le firmament. On y voit le ciel, les eaux, les montagnes, les animaux et les plantes. On dit que Dieu donna cette statue à son fils quand il créa le monde, afin qu'elle lui servît de modèle ». On voit, parmi les sculptures des Indiens, plusieurs figures qui conviennent à la description de Porphyre. Un de leurs principaux monumens est la célèbre pagode d'Eléphanta, près de Bombay. Les sculptures qu'on y observe prouvent que les Indiens ont cultivé les arts dans un temps très-reculé. On y voit des figures d'animaux à cheval, un petit éléphant sur un plus grand. Cet animal est, chez les Indiens, le symbole de la Prudence unie à la Force. On y voit encore un pilier accompagné de singes accroupis.

Dans le *Voyage en Arabie*, par Niebuhr; dans les *Monuments of India;* dans les *Recherches asiatiques*; dans le *Systema brahmanicum* du P. Paolino, on trouve beaucoup de figures indiennes, et entr'autres plusieurs bas-reliefs tirés des grottes de l'Inde, et surtout des environs de Bombay.

Les Ægyptiens et les Grecs qui ont eu des relations commerciales avec l'Inde, par la mer Rouge, ont laissé derrière eux des traces non équivoques de leurs liaisons avec les Hindous. Un amateur de Bénarès conserve dans sa collection plu-

sieurs morceaux antiques qui ont été achetés par des marchands de cette ville. Un de ces monumens représente une femme sculptée dans le style grec, et une Cléopâtre mordue par un aspic, ou plutôt une Hygiée, déesse de la santé. Le même amateur possède une tête de Méduse gravée sur une émeraude, trouvée aussi à Bénarès, et qui a été reconnue en Angleterre, où elle a passé pour être incontestablement un ouvrage grec ou romain. Il y a quelques années qu'on a trouvé dans le Guzarate un camée du plus beau fini, représentant Hercule tuant le lion de Némée. Ce morceau est exécuté avec beaucoup de goût et d'esprit.

Les figures qu'on voit dans les bas-reliefs indiens, sont, ou nues, ou seulement avec un linge étroit sur le corps, ce qui auroit pu être très-favorable à l'art; aussi quelques figures données par Niebuhr et dans les *Recherches asiatiques*, sont-elles d'assez bonnes proportions. Elles ont des bracelets aux bras, à l'*humérus* et même aux pieds, comme les Grecs. Leur coiffure consiste en un grand bonnet pointu; leurs oreilles sont très-longues, percées et souvent surchargées d'énormes pendans; ces pendans les alongent d'une manière difforme, et c'est sans doute l'origine de la disproportion des oreilles dans les figures indiennes.

Les anciens temples des Indiens prouvent assez la haute antiquité de leurs connoissances dans les procédés de sculpter, et de graver les pierres, de fondre les métaux, etc. Ils n'ont cependant jamais atteint la perfection des Européens, et sont restés au-dessous des Ægyptiens; mais il faut en attribuer une des principales causes aux formes de leurs divinités, beaucoup plus bizarres que celles des Ægyptiens. Elles ont souvent plusieurs têtes et plusieurs bras; quelquefois aussi elles ont, comme en Ægypte, des têtes d'animaux. Les Indiens ont excellé du moins dans les procédés mécaniques des arts; on reconnoît leur adresse dans la manière dont ils ont peint leurs figures, représenté les guerres, les triomphes, orné le fronton de leurs temples. Les attributs de leurs divinités sont si intimement liés à la partie mystique de leur religion, qu'ils n'ont jamais cru pouvoir les changer; et pour que ces formes se conservent dans leur intégrité, il est défendu aux peintres, aux sculpteurs et aux fondeurs de vendre aucune divinité qu'elle n'ait été approuvée par les prêtres et bénie par eux. C'est ce qui fait que les anciennes formes et le même style s'observent dans les figures modernes des divinités de l'Inde, du Thibet, du Malabar, quoiqu'une longue pratique ait amélioré la main-d'œuvre.

Les principales collections de monumens indiens formées dans les différens pays de l'Europe, sont celles de feu le cardinal Borgia, à Velletri; de M. Allen, de M. Aston Lever, et de feu M. Townley, à Londres; de M. de Hoorn, de M. l'abbé de Tersan, à Paris.

La sculpture, ainsi que la peinture, sont aussi très-anciennes chez plusieurs autres nations de l'Europe. On possède dans les Cabinets différentes figures thibétaines, malabares, japonoises, chinoises, mais toutes sont encore inférieures aux figures indiennes. Leur barbarie vient de l'imitation servile de ceux qui les font toujours d'après d'anciens modèles, ainsi que des usages et du costume du pays, qui dénaturent les formes. — Pallas et quelques autres voyageurs ont publié des monumens de sculpture des peuples tatares, mais toutes ces figures sont absolument barbares. Le Cabinet de l'empereur de Russie en possède quelques-uns, et M. Kœhler se propose d'en publier plu-

sieurs qui ont été trouvés dans les terres de M. de Stroganow. Le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale de France possède plusieurs monumens grossiers des Sibériens. Dans l'atlas du voyage de La Peyrouse, on trouve quelques monumens de la sculpture barbare des habitans de l'île de Pâques. Dans plusieurs Cabinets, entr'autres celui de la Bibliothèque impériale de France, et dans celui de feu le cardinal Borgia, on trouve des monumens de la sculpture des Mexicains et des Péruviens. M. Alexandre de Humboldt en a également rapporté de son voyage; ils sont tous extrêmement barbares.

Quant aux monumens de sculpture des Gaulois, on n'en connoît point qui soit antérieur à la conquête de la Gaule par les Romains. Les sculptures de l'église octogone de Montmorillon, qu'on a long-temps regardées comme d'un travail gaulois, ne datent que du moyen âge, ainsi que je l'ai fait voir dans le second volume, pl. 42, de mes *Monum. antiq. inéd.*, où j'en ai donné des figures exactes; celles publiées précédemment par Montfaucon et dom Martin sont extrêmement infidelles.

A l'égard des Étrusques, les opinions des auteurs ont été très-différentes. (*Voyez* Étrusques.) Selon les uns, ils ont tiré leurs arts et leurs connoissances des Babyloniens, selon d'autres des Ægyptiens, selon d'autres des peuples du nord: l'opinion qui trouve un rapport étroit entre eux et les Grecs, est la seule admissible. Sans entrer dans des détails relatifs aux différentes nations grecques qui ont envoyé successivement des colonies en Italie, le rapport évident de la langue et de la religion entre les Grecs et les Etrusques prouve une origine commune. Il se peut qu'avant l'arrivée de ces colonies grecques, les Etrusques aient déjà eu quelques connoissances des arts; mais il n'en est pas moins vrai qu'on trouve dans l'art étrusque une imitation de l'art des Grecs, dont ils ont emprunté aussi les sujets de composition. Il en est résulté qu'on a souvent confondu les anciens ouvrages étrusques avec ceux de l'ancien style grec. Ce style n'est autre que celui de l'enfance des arts dans la Grèce et dans tous les pays où les Grecs ont cultivé l'art, et par conséquent dans l'Etrurie. On lui a donné le nom de style étrusque, parce qu'il s'est conservé plus long-temps dans l'Etrurie. C'est donc à tort que plusieurs auteurs ont regardé tous les ouvrages dans lesquels on remarque ce style, comme appartenant à l'Etrurie, puisque dans l'origine de l'art ce style appartenoit également à l'un et à l'autre pays, entre lesquels d'anciennes colonies avoient établi des communications. Les Etrusques ont conservé et même outré les particularités de ces premiers essais, tandis que les Grecs les ont fait disparoître quand ils sont arrivés à la perfection du beau.

Outre les caractères que j'ai indiqués, les figures étrusques de la première période, c'est-à-dire, de l'Etrurie libre (*V.* Étrusques), ont encore la barbe et la chevelure longues. C'étoit l'usage de toute l'Italie dans les premiers siècles de Rome, comme on peut le voir par les bas-reliefs volsques trouvés à Velletri. Dans ces temps reculés, on ne remarque presque jamais sur les monumens étrusques rien qui fasse évidemment allusion aux fables grecques, mais seulement des hommes, des génies, tantôt ailés, tantôt sans ailes, ou quelque cérémonie sacrée. Tel est entr'autres le vase d'argent du Cabinet de Florence, gravé dans l'*Etruria Regalis* de Dempster, t. 1, pl. 78, et dont les caractères ont été rapportés par Lanzi, dans son

Saggio di lingua etrusca, comme un exemple des plus anciens caractères étrusques. On peut dire, en général, que les lettres étrusques que l'on trouve sur les figures mêmes, sont le caractère le plus sûr qu'un ouvrage est de travail étrusque.

La seconde période de l'art, chez les Etrusques, comprend le temps de la décadence de leur liberté, causée par le luxe et la mollesse. Le luxe des Etrusques, à cette époque, est encore suffisamment prouvé par le grand nombre de pierres gravées, par les colliers et les autres ornemens avec lesquels les femmes sont représentées sur les bas-reliefs étrusques; enfin par les nombreuses dorures qu'on voit sur les sarcophages de Perugia, et sur-tout de Volterra. Les figures qu'on peut attribuer à cette période ne sont encore ni belles ni bien proportionnées, aussi ne laissent-elles voir aucune trace du goût grec. Winckelmann observe cependant qu'on y remarque beaucoup de connoissance de l'anatomie, et on peut y observer ce qui arrive ordinairement lorsque l'art veut abandonner la route battue d'abord; alors il tombe facilement dans l'excès opposé. De la sécheresse et de la roideur primitive, on est venu au point de prononcer fortement les os et les muscles des figures, et on leur a donné un mouvement peu naturel. Ces figures ont encore le grand défaut de n'avoir point de caractère idéal. La même tête peut être regardée comme une Diane et comme une Vénus, ou comme un Bacchus et comme un Apollon. Le fini qu'on y observe n'est pas une qualité louable, parce qu'il s'oppose au sublime. C'est aussi pendant cette période que les nombreuses colonies grecques furent répandre les mythes de leur nation, qui dès-lors fournirent des sujets de composition aux artistes étrusques.

La troisième période de l'art chez les Etrusques, commence à la conquête de la Grèce par les Romains, époque à laquelle les artistes grecs affluoient à Rome et en Italie; dès-lors les artistes étrusques devinrent les imitateurs et même les rivaux des Grecs, et c'est de cette période que parle Horace, lorsque dans sa première satyre du deuxième livre, il fait l'éloge de l'Italie, et probablement des artistes étrusques en particulier, qu'il vante comme supérieurs à la Grèce, dans les arts.

Dans d'autres contrées de l'Italie, on a trouvé des petites figures et des petites idoles qui ressemblent beaucoup à celles de la Toscane; elles en diffèrent cependant moins par le caractère général que par la taille des cheveux, par les vêtemens, par les armes; ceux-ci paroissent conformes à ceux qui ont été en usage chez ces différentes nations. Gori et plusieurs auteurs ont indifféremment attribué ces ouvrages aux Etrusques, mais il convient plutôt de les appeler des ouvrages italiques anciens, ou pour employer une expression de Pline, des *ouvrages toscans*.

L'histoire des arts, soit que l'on compare les Grecs entr'eux, soit qu'on les oppose aux autres nations, présente des phénomènes qu'on ne peut expliquer que par des considérations très-multipliées. Un climat où se choquoient tous les contrastes; un ciel tantôt d'azur et tantôt surchargé de nuages épais et brûlans: des vents destructeurs; des chaleurs extrêmes; des froids excessifs; de fraîches vallées que parfumoient des violettes et des myrtes, et par un effet de ces circonstances physiques, des organes déliés et irritables; un esprit actif, curieux, mais capable de tous les excès; un caractère mobile, turbulent, passionné, également disposé à l'amour, à l'or-

gueil, à la superstition, voilà ce que les Grecs avoient reçu de la nature. Mais tous les divers peuples de la Grèce, réunis sur une étendue de pays peu considérable, ne cultivèrent pas les arts avec le même succès. Ce ne furent que la puissante Athènes et la foible Sicyone qui s'y élevèrent au premier rang, et ces Athéniens, d'ailleurs si légers, si imprudens, si irascibles, montrèrent presque seuls dans leur goût pour les arts une sagesse vraiment admirable qui les garantit, pendant une longue suite de siècles, de toute nouveauté, de toute erreur, de tout système. A quoi cela pouvoit-il tenir? D'abord on doit observer que ce ne fut pas Athènes qui, seule de toutes les villes de la Grèce, avoit fourni aux artistes la beauté la plus parfaite dans les formes humaines, et qui par cela auroit pu garantir ces derniers de toute erreur à cet égard. Phryné etoit de Thèbes, Glycère de Thespies, Aspasie de Milet, et les beautés ioniennes occupoient chez les Athéniens le même rang auquel nous plaçons aujourd'hui les beautés que nous appelons grecques. Mais même s'il y avoit eu à Athènes plus de belles femmes qu'ailleurs, on n'auroit pas trouvé dans cette ville plus de facilité de voir le nud qu'il n'y en a à présent; retirées dans des appartemens impénétrables, les femmes grecques ne paroissoient pas même aux jeux olympiques, et les artistes n'avoient pour modèles que des courtisanes. Ce n'est pas non plus à la religion des Grecs, que l'on peut attribuer les progrès que l'art statuaire a faits chez les Athéniens, et, en général, chez tous les Grecs. Les usages civils, les mœurs, le goût général eurent heureusement plus d'influence sur la religion que celle-ci n'en put avoir sur les habitudes et sur les mœurs. Sans la révolution que le génie national, le goût et les arts eux-mêmes opérèrent dans la croyance, ce peuple, si célèbre par la beauté de ses dieux, fût demeuré courbé devant les monstres du Nil et sous le despotisme de leurs ministres. Il faut donc regarder les mœurs, et surtout les institutions civiles du peuple grec, comme un des plus puissans moyens qui formèrent son goût et qui élevèrent chez lui les arts à un si haut degré de perfection, que nul autre peuple ne pourra pas facilement le surpasser. Le nom de *matrie* que l'amour donnoit aux cités; celui de *fratries*, cercles ou districts; les *syssities* ou les repas communs de Crète ou de Lacédémone; les *hétairidées* ou fêtes des amis, célébrées à Magnésie; la *troupe sacrée* de Thèbes; les *amans* et les *aimées* des Crétois et des Spartiates; l'*hymne* à Castor que chantoient ces derniers en allant au combat; le *sacrifice* qu'ils faisoient à l'amour dans ce moment terrible; l'autel antique de la *pitié*, toujours debout sur une place publique d'Athènes; celui des *graces*, etc., toutes ces institutions tendoient à un même but, et il est facile de voir à quelles affections la sculpture dut son origine. L'amour, l'amitié, la reconnoissance, le pieux souvenir des morts durent invoquer de bonne heure le génie de l'imitation; ce n'étoit donc pas sans raison que les Grecs considérèrent l'Amour comme le dieu qui avoit inventé les arts. Pour appuyer cette opinion, on peut citer plusieurs fables et des allégories ingénieuses, qui renferment d'importantes leçons. Telle est la fable de la fille de Dibutade, racontée par Pline, celle de Prométhée, celle de Pandore, et celle enfin des deux mariages de Vulcain avec Vénus, la déesse de la beauté, et avec la plus jeune des Graces, qui paroissent prouver beaucoup pour la vérité de cette opinion. L'amour a plus fait à cet égard qu'aucune religion; la sculp-

ture civile fut perfectionnée avant la sculpture religieuse, et il est évident, que pour concevoir l'idée de représenter des êtres imaginaires, comme les dieux, il falloit avoir connu la possibilité de figurer des êtres réels. Si les premières figures des dieux devoient exprimer les traits de l'homme ou imiter la forme des animaux, c'étoient ces modèles vivans, et par conséquent la nature, qu'il falloit avoir étudiée pour les exécuter. Homère parle d'un bas-relief que Dædale avoit fait, représentant un chœur de danses, modèle de tous les ballets, où l'on représenta dans la suite les actions et les mœurs des hommes. Les idoles des Grecs et celles des Troyens étoient encore barbares lorsqu'Ulysse portoit une agraffe sur laquelle on voyoit en relief un faon dans les pattes d'un chien : le faon, dit le poète, trembloit de tous ses membres ; le chien ardent étoit prêt à l'étouffer. Homère et Hésiode ont chanté le bouclier d'Achille, la coupe de Nestor, les siéges roulans de l'Olympe, etc.

Une opinion populaire reçue parmi les Grecs, attribuoit l'invention de la sculpture à PROMÉTHÉE et à VULCAIN. (*V.* ces deux mots dans le *Dictionn. de Mythologie.*) On attribuoit dans la Grèce plusieurs ouvrages aux temps fabuleux ; tels étoient : la Minerve de Lindus que l'on disoit avoir été apportée d'Ægypte par Danaüs ; Cadmus lui consacra des chaudières avec des inscriptions phœniciennes ; Hélène lui dédia un calyce d'Electrum. On montroit dans les temples les armes et les dépouilles des héros morts devant Troie. On avoit déposé à Delphes le collier d'Eriphile. Les Danaïdes avoient à Lerne, une statue de Vénus. Télèphe avoit placé à Patara, dans le temple, un cratère fabriqué par Vulcain. Dans les temps les plus anciens, les Grecs adoroient leurs divinités sous la forme d'un bloc brut, ou d'une pierre carrée, par la suite sous celle d'une colonne. L'art commença par donner une tête à ces colonnes et à ces pierres carrées. C'est ce qu'on appelle des hermès. On alla plus loin, et on leur donna les caractères du sexe. Enfin, on leur figura aussi des pieds et des jambes. Cette dernière invention est attribuée à l'athénien Dædale, qu'il ne faut pas confondre avec le Sicyonien du même nom. On lui attribue d'avoir fait des statues en bois, d'abord avec les pieds liés, ensuite séparés ; avec des bras détachés du corps, et les yeux ouverts. Mais ces statues étoient d'un travail très-grossier. Il en restoit encore du temps de Socrate, ou du moins on en montroit.

En lisant les poëmes d'Homère, et sur-tout ses descriptions du bouclier d'Achille, du cratère d'Hélène, etc. on doit penser qu'à l'époque où vivoit ce poète, la Grèce avoit fait dans les arts du dessin de grands progrès ; qu'on y connoissoit alors l'art de fondre, d'allier, de souder, de ciseler les métaux. Parmi les plus anciens ouvrages de sculpture connus chez les Grecs, on citoit : l'ancienne statue de Junon à Samos, faite du temps de Proclès par l'artiste Smilis ; la Minerve assise de l'acropole d'Athènes, exécutée par l'athénien Endoeus ; Aristocles de Cydonia en Crète, avoit figuré, en bronze, à ce qu'il paroît, le combat d'Hercule et de l'amazone *Antiope*, qui étoit exposée à Olympie ; il doit avoir vécu avant la vingt-neuvième olympiade, ou avant l'an 684 avant l'ère vulgaire. Dans le temple de Junon à Olympie, on voyoit la caisse de Cypsélus, ouvrage de la plus haute antiquité, et même à ce qu'il paroît, le plus ancien qui fut alors en Grèce. Cette

caisse est un monument curieux, même sous le rapport de l'art. (*V.* Coffre de Cypselus.) La découverte de l'art de la soudure est attribuée à Glaucus de Chio qu'on place vers l'an 700 avant J. C. Théodore et Rhœcus de Samos, étoient cités comme célèbres dans l'art de couler des statues de bronze, vers l'an 640 avant l'ère vulgaire.

Selon Pline, la 50[e] olympiade ou l'an 600 avant l'ère vulgaire, est l'époque des premiers artistes grecs, célèbres par leurs travaux en marbre, il nomme sur-tout *Dipœnus* et *Scyllis*. Ils étoient nés en Crète, et furent à Sicyone; on voyoit leurs ouvrages à Argos, à Cléone, et à Ambracie; on voyoit principalement à Argos les Dioscures avec leurs femmes et leurs enfans, Castor avec Hilaïre, et leur fils Anaxus; Pollux avec Phœbé, et leur fils Mnasinus; ces statues étoient d'ébène. La famille des sculpteurs descendus de Malas, comptoit des artistes habiles; de ce nombre étoient Bupalus et Anthermus, dont les ouvrages ont été transportés à Rome. Parmi les principaux ouvrages de l'art de la sculpture en pierre dans la plus haute antiquité, il faut compter ceux de Bathyclès, qui étoient à Amyclæ. Cet artiste a vécu du temps de Solon, à-peu-près 600 ans avant l'ère vulgaire. Il étoit l'auteur du célèbre Thrône d'Amyclée. *Voy.* Thrône.

Depuis le règne des Pisistratides jusqu'à l'époque de la liberté d'Athènes, les arts commencèrent à fleurir; les richesses des Samiens paroissent avoir favorisé beaucoup leurs progrès, Polycrate, tyran de Samos, les protégea surtout; alors on vit fleurir les artistes sortis de l'école de Dipœnus et de Scyllis. Learchus de Rhegium fit à Sparte un Jupiter composé de plusieurs lames de bronze; Dorycllidas de Laconie, une Thémis placée dans le temple de Junon à Olympie; son frère Medon, une Minerve armée dans le même temple. Dontas fit des statues de cèdre et d'or, un Hercule protégé par Minerve dans son combat contre Achéloüs protégé par Mars. Théocles, fils d'Hegylus de Laconie de l'école de Scyllis, avoit fait à Olympie les Hespérides d'airain et d'or. Bupalus et Anthermus ont certainement vécu dans la 60[e] olympiade, puisqu'ils avoient fait un portrait du poëte Hipponax qui vivoit vers cette époque. Damea avoit fait une statue de Milon de Crotone. Calon d'Elée fit les statues de plusieurs jeunes Mamertins. Pausanias vit à Sicyone un Hercule de bois par Laphore Phliasien. Plusieurs des ouvrages d'Aristomedon d'Argos furent consacrés à Delphes par les Phocéens, un d'eux représentoit le combat d'Apollon contre Hercule, qui veut emporter le trépied de Delphe. Stomius et Somis avoient fait les statues d'Harmodius et d'Aristogiton.

L'expulsion des Pisistratides commence pour les arts dans la Grèce une nouvelle période. Depuis cette époque, et sur-tout depuis les batailles de Salamine et de Platée, le génie des Athéniens excité par les succès, s'enflamma et se livra avec succès à la pratique des arts, et surtout de la sculpture. C'est à-peu-près à cette époque que paroît appartenir Ageladas, le maître de Phidias, et que Pline place, par erreur sans doute, dans la 87[e] olympiade. C'est encore à cette période que doit appartenir Pythagoras de Rhegium, de qui on cite plusieurs statues de vainqueurs dans les jeux de la Grèce, depuis la soixante-treizième jusqu'à la soixante-dix-septième olympiade. Selon Pline, il est le premier sculpteur qui a exprimé les nerfs, les veines et les artères, et qui a mieux exécuté la

chevelure que les maîtres précédens.

A cette même période, appartiennent encore SIMON, d'Ægine, qui avoit fait une statue équestre en bronze, qui étoit placée à Olympie. Il paroît qu'elle a été coulée vers la 75e olympiade. ONATAS, d'Ægine, qui ne paroît avoir travaillé qu'en bronze et en d'autres métaux; et CALAMIS dont on admiroit beaucoup les vases à boire en argent, et les chevaux en bronze; ils ont travaillé aux présens que le roi Hiéron voulut envoyer à Olympie. Ce roi a régné depuis la troisième année de la 75e olympiade, jusqu'à la seconde année de la 78e. DIONYSIUS, d'Argos, a travaillé avant la 76e olympiade; il avoit fait un cheval en bronze placé à Olympie, et qui doit avoir très-bien imité la nature, puisque de tous les chevaux figurés qu'on y voyoit, celui-ci seul faisoit impression sur les chevaux mâles.

Nous avons vu l'art dans sa naissance, mais procédant déjà par des moyens qui ne pouvoient être contraires à son développement; nous l'avons vu ensuite produire des ouvrages dignes d'être étudiés et admirés, quoiqu'on y remarque encore une certaine roideur qu'on a caractérisée par le mot d'ancien style grec. Ces ouvrages, cependant, méritèrent l'admiration des Grecs; ce style fut porté par les colonies grecques dans l'Etrurie, les artistes étrusques l'adoptèrent, les Romains lui donnèrent le nom de style toscan. Par la suite on s'imagina que ce style étoit particulier aux habitans de la Toscane, on lui donna le nom de style étrusque, et on regarda comme étrusque tout ce qui étoit dans ce style.

Les artistes grecs ont nécessairement dû commencer par étudier les formes humaines avant qu'ils aient pu annoblir les formes hideuses des statues de leurs premiers dieux. Mais ici le goût chercha d'abord la vérité de l'imitation, et il voulut ensuite la beauté des formes. Il devoit amener la vérité de l'imitation, parce que dans les productions des arts, il ne devoit que donner une représentation fidèle de l'objet qu'il voulut copier; et il devoit y joindre la beauté des formes, parce que c'est dans cette beauté que nous cherchons surtout chez tous les êtres le but de leur création, la convenance de leurs moyens avec leur objet. La nécessité où on se trouva chez les Grecs de demander au corps humain tous les services auxquels la nature l'a rendu propre, et de découvrir par conséquent dans les formes de toutes ces parties les signes de leur convenance avec leur destination, établit sur la beauté une opinion générale, juste, sentie. Cette opinion, ou plutôt ce jugement, avoué par la raison comme par l'amour, fut adopté par les philosophes, solennisé par les artistes, sanctifié par les législateurs; les fantaisies particulières furent impuissantes pour le détruire. On avoit vu, dans les premiers temps, qu'un homme grand et robuste renversoit, suivant l'expression des poètes, des bataillons de héros; qu'un coureur rapide portoit dans quelques instans l'importante nouvelle d'une victoire. On remarqua bientôt, avec la même facilité, en considérant l'extérieur de ces hommes utiles, que leur force, leur souplesse, leur légèreté, que leur aptitude particulière enfin pour des exercices différens, dépendoit de la différence de leur conformation. L'intérêt public et l'émulation des guerriers firent attacher un grand prix aux qualités corporelles. Les villes se félicitèrent de posséder beaucoup d'hommes bien faits, c'est-à-dire, beaucoup de soldats agiles et robustes. Les réunions so-

lennelles d'Olympie et de Némée et l'éclat attaché aux jeux qu'on y célébroit, secondèrent puissamment cette opinion. Chacun des cinq exercices auxquels on se livroit, le saut, le disque, la course, le javelot et la lutte, demandoit une constitution particuliére, qui étoit *belle* parce qu'elle étoit *bonne*, c'est-à-dire, parce qu'elle répondoit à son but. Ce fut ainsi que le goût général demeura vainqueur des dieux bizarres que les Ægyptiens et les Phœniciens avoient apportés dans la Grèce. Outre cela, l'orgueil national et la politique introduisirent beaucoup de changemens dans la religion de ces étrangers, et très-souvent elles créèrent, sous des noms anciens, des divinités nouvelles. Les poètes et les philosophes se réunirent pour opérer ce changement, et pour donner à leur peuple des divinités qui leur ressemblassent, des divinités qui fussent orgueilleuses, inquiètes, turbulentes comme lui, et qui cependant fussent belles, car elles n'auroient pas été des dieux pour les Grecs, si leurs corps n'eussent pas offert des modèles accomplis de force, de souplesse, de grandeur et de majesté. Ce ne fut plus la *Vénus d'Amathonte*, qui portoit la barbe, ni l'*Apollon Amycléen*, représenté sous la forme d'une colonne, ni le *Jupiter Patroüs* qui avoit trois yeux, qu'on célébra dans les ouvrages des poètes. Homère et Hésiode se sont empressés, par les épithètes dont ils sont prodigues envers leurs divinités, de nous faire voir le *radiant Apollon*, le *Mars aux reins vigoureux*, le *joyeux Bacchus*, les *Muses aux tresses d'or*, les *Graces aux joues brillantes*, la *fraîche Hébé aux yeux bleus*, *Minerve*, *Proserpine aux beaux bras*, *Junon aux bras blancs*, *Diane aux belles jambes, etc.*; ce fut enfin un dogme fondamental de la religion populaire, que les dieux avoient des formes semblables à celles du corps humain. C'étoit là, suivant le témoignage d'Hérodote, un des caractères qui distinguoient la religion des Grecs d'avec celle des Ægyptiens et des peuples orientaux. Mais si cette religion poétique favorisa les progrès des arts, les artistes en profitèrent d'une manière très-sage; et les prêtres, qui ne formoient point un corps particulier et indépendant, reçurent les ouvrages de ces derniers dans leurs temples avec un empressement noble, qui les rendit dignes de leur nation. Les prêtres grecs furent les *bienfaiteurs* des arts, et ne s'en firent jamais les arbitres. C'est pourquoi on enrichit les temples, et on appela les arts au secours de chaque dieu, ou plutôt de ses ministres. Toute la Grèce étoit comme couverte de temples et de statues. Qu'on pense seulement à Eleusis et au temple de Delphes, où chaque état construisit un édifice particulier, qu'il appeloit son trésor, et où il déposoit les tableaux qui représentoient ses victoires les plus célèbres, les statues des hommes qu'il vouloit particulièrement honorer. Mais si les poètes, si les artistes grecs faisoient tant pour la religion de leur pays, ils en furent récompensés par un autre bienfait de la religion même envers les arts. Ce bienfait consistoit en ce qu'elle opposa son immutabilité à l'excessive légèreté de la nation. Elle sanctifia le bon goût, et l'empêcha de céder au caprice. — Tel est le court exposé des causes générales de l'excellence du goût des Grecs, qui ont coopéré ensemble pour conduire les artistes de cette nation vers ce degré de perfection auquel ils atteignirent. Les causes particulières qui favorisèrent leurs études étoient le commerce, les grands honneurs accordés aux artistes, les monumens consacrés à tous ceux qui servoient la patrie, ceux offerts à l'amour, à l'amitié et à la reconnoissance.

C'est sous le gouvernement de Périclès que l'art et la sculpture sur-tout, s'élevèrent rapidement au plus haut degré ; et l'artiste qui les porta à cette grande élévation, fut le célèbre PHIDIAS. Il étoit Athénien, fils de Charminus, et disciple d'Ageladas d'Argos et d'Hippias, qui ne sont connus que pour lui avoir donné les premiers élémens de son art. Il avoit pour contemporains Alcamenès, Critias, Hégéas et Nestoclès, le premier est le seul connu. Diodore observe que Phidias a vécu dans une époque favorable pour le développement de son talent, parce qu'alors l'expédition de Xerxès contre les Grecs avoit procuré à ceux-ci de l'honneur et des richesses. Le siècle heureux où il vécut vit naître les grands philosophes Socrate, Platon, Aristote; les orateurs célèbres Isocrate et ses disciples, les généraux les plus distingués, Miltiades, Thémistocle, Aristide, Cimon, etc. Phidias s'étoit d'abord livré avec succès à la peinture; il s'appliqua ensuite exclusivement à la sculpture, et travailla en bronze, en ivoire et en marbre.

Ses ouvrages ont donné l'origine à l'expression *signum Phidiæ*, par laquelle on désignoit tout ouvrage bien exécuté, parfait, et dans lequel on avoit employé beaucoup d'art. On dit encore *c'est un ouvrage digne de Phidias ;* et ces expressions devenues proverbiales, ont fait que plusieurs ouvrages ont été faussement attribués à Phidias. Il ne s'occupoit guère de représenter des figures de personnes vivantes, et il paroît en effet ne pas avoir excellé à saisir la parfaite ressemblance. Il employa plutôt son talent à représenter le beau idéal, à exprimer sur-tout des sujets grands et élevés, des figures de dieux et de déesses, et il y réussit parfaitement. Il connoissoit bien l'histoire de son pays, et tous les mythes qui y avoient rapport ; il savoit l'optique, la méchanique et la géométrie. Il reconnut à l'inspection de la griffe d'un lion, de quelle grandeur devoit être l'animal. Les ornemens du Parthénon nous offrent encore quelques restes d'ouvrages de sculpture du temps de Phidias. Le fronton antérieur étoit orné d'un bas-relief, représentant la naissance de Minerve; aujourd'hui il est détruit. On en voit une gravure dans l'atlas du *Voyage du jeune Anacharsis*, au n° 19. Le fronton opposé représentoit sa dispute avec Neptune; mais il n'en reste plus rien. On en voit la gravure dans le même ouvrage au n° 19. Il nous reste encore quelques métopes du Parthénon, qui représentent des combats de centaures et de lapithes. Stuart les a gravés dans ses *Antiquités d'Athènes*, tom. II, pl. 10, 11, 12; dans la *Galerie antique* on les a copiés, et on les voit aussi dans les dessins de Nointel. Stuart, t. II, pl. 4, 13, 30, et Le Roy, tom. I, pl. 4, nous font encore connoître une frise représentant une procession solennelle pendant les Panathénées. Il s'en trouve un fragment au Musée Napoléon ; je l'ai fait graver dans mes *Monum. antiq.* Un des ouvrages les plus célèbres de Phidias étoit sa statue de Jupiter à Olympie, dont Pausanias a donné une description très-confuse, ce qui fait que presque tous les auteurs modernes qui en ont parlé, tels que l'abbé Barthélemy, MM. Heyne, Vœlkel, Siebenkees, Quatremer de Quincy et Visconti, diffèrent dans leurs opinions, sur-tout sur les ornemens qui s'y trouvoient. La représentation de Jupiter à Olympie étoit tout-à-fait locale. Ce n'étoit ni le dieu qui lance le tonnerre, ni le père des dieux et des hommes; c'étoit le président et le juge des jeux olympiques. C'est pour cela qu'il avoit sur la tête une couronne d'olivier, dont

on a ceint les vainqueurs dans ces jeux, et qu'il tenoit dans la main droite, au lieu du foudre, une victoire d'or et d'ivoire, symbole de la victoire dans les jeux qu'il dirigeoit, et qu'il pouvoit donner selon son gré. Cette victoire tenoit dans la main une bandelette. Peut-être qu'elle la présentoit vers la tête de Jupiter, comme si elle alloit lui ceindre la tête du diadème de vainqueur. Comme dispensateur de la victoire, il y avoit encore à côté de son trône plusieurs autres victoires. Les auteurs anciens ne nous donnent pas de détails positifs sur la hauteur de cette statue; mais en rapprochant leurs récits il paroît qu'elle avoit près de 40 pieds de hauteur; elle étoit assise, et le temple, en y comprenant plusieurs marches au-dessus desquelles la statue étoit élevée, n'avoit que 68 pieds de hauteur. Aussi Strabon observe que la statue n'étoit pas proportionnée à la hauteur du temple, ce qui sans doute veut dire que Jupiter assis étoit si grand, que s'il s'étoit levé il auroit enfoncé le plafond.

Au rapport de Lucien, Phidias, après avoir terminé cette statue, écouta sans être vu les différens avis, et corrigea les parties qu'on avoit blâmées. Cela paroît difficile à croire, parce que Phidias devoit savoir que la statue placée sur une base élevée, et vue à une certaine distance de bas en haut dans un temple, devoit produire une toute autre impression que dans son atelier. Selon le récit de plusieurs auteurs, l'idée de son Jupiter Olympien fut inspirée à Phidias par ce passage d'Homère : « Il dit et baisse ses noirs sourcils, la chevelure divine s'agite sur la tête du roi des dieux, le vaste Olympe tremble ». Pausanias dit seulement que la statue de Jupiter étoit couronnée de branches d'olivier; mais il n'indique pas la matière dont cette couronne d'olivier étoit faite. M. Heyne pense qu'elle étoit d'or, et les anciens avoient en effet l'usage de donner aux statues des couronnes de métal. L'expression dont se sert Pausanias, que cette couronne *ressembloit à une véritable couronne de laurier*, fait penser à M. Vœlkel qu'elle étoit émaillée en verd. Selon Pausanias, la chaussure de cette statue de Jupiter étoit d'or; il ne dit pas si Phidias y a aussi mis des ornemens comme à celle de la Minerve d'Athènes. Il y avoit sur son manteau différentes figures d'animaux, de fleurs, et sur-tout de lys, qui, selon l'abbé Barthélemy, y étoient gravées; selon MM. Vœlkel et Siebenkees, exécutées en émail, pour représenter un vêtement orné de broderie, tel que les anciens en donnoient souvent à leurs divinités. Ce manteau étoit probablement composé de lames d'or battu, qui cependant devoient avoir une certaine épaisseur. Travaillé ainsi par morceaux, on pouvoit le fixer sur la statue, et l'en détacher sans endommager la statue même; et c'est ce que Thucydide et Plutarque disent expressément. Denys a donc pu aisément dépouiller de son manteau d'or la statue de Jupiter à Syracuse, ce que Cicéron raconte à tort de la statue de Jupiter Olympien. Celle-ci portoit dans la droite une petite statue de la Victoire, et dans la gauche un sceptre d'ivoire surmonté d'un aigle d'or. Quant au trône de cette statue, il étoit très-massif, ce qui étoit nécessaire à cause de la masse énorme de la statue : c'étoit un siége avec un dos et des bras; les quatre pieds, pour donner plus de solidité à l'ensemble, étoient joints par des traverses; la forme du trône paroît avoir été semblable à celle du trône qu'on voit figuré au n° 102 des *Monumens inédits* de Winckelmann. Toutes les parties de ce trône étoient travaillées avec beaucoup d'art et chargées d'ornemens, ce qui paroît avoir été conforme aux mœurs antiques. (*Voyez* Trône.)

Pausanias dit que pour faire ce trône on avoit employé de l'or, des pierres précieuses, de l'ivoire et du bois d'ébène, substance alors très-précieuse. Ces deux dernières matières ne servoient sans doute que pour être plaquées sur des bois plus communs et solides qui formoient l'intérieur. Les pierres précieuses servoient probablement pour orner les parties qui n'avoient point de sculpture, et peut-être pour en faire les yeux des petites figures dont le trône étoit décoré. Le marchepied étoit orné d'un bas-relief qui représentoit le combat des Athéniens, conduits par Thésée contre les Amazones. Autour du trône il y avoit une balustrade qui empêchoit d'en approcher de trop près. Les habitans d'Elis avoient établi une magistrature particulière, dont les attributions étoient d'avoir soin de cette statue, et de la tenir toujours propre. Ce soin fut confié aux descendans de Phidias. L'atelier de Phidias fut long-temps conservé à Elis, et visité par les étrangers comme une curiosité de cette ville. Ces énormes statues paroissent avoir eu besoin de fréquentes réparations ; car peu de temps après Phidias Damophon répara la statue de Jupiter Olympien, dont les joints s'étoient écartés.

Cette statue avoit été frappée par la foudre au temps de Jules Cæsar. Il paroît qu'elle n'avoit pas reçu un grand dommage, puisque Caligula voulut l'enlever. Il avoit donné ordre à Memmius Régulus de faire transporter à Rome les plus belles statues de la Grèce. Le Jupiter de Phidias étoit sur la liste, et, ce qu'il y avoit de plus révoltant, ce monstre devoit faire substituer sa tête abjecte à celle du dieu. Il croyoit que l'idéal du reste de la statue inspireroit plus de respect pour la divinité des Cæsars, et il vouloit la placer dans le temple qu'il s'étoit fait élever sous le nom de Jupiter. Mais les architectes d'Athènes répondirent que si on la dérangeoit de sa place, les pièces de rapport dont cette statue étoit faite, pourroient bien se disjoindre et s'écarter. Memmius, pour sauver la statue et conserver ses jours que le tyran auroit proscrits, appela à son secours la superstition. Il répondit à Caligula que la statue avoit parlé, et avoit dit que le vaisseau qui la transporteroit seroit foudroyé. Ce chef-d'œuvre fut ensuite transporté avec d'autres à Constantinople, où il a péri.

L'autre statue colossale exécutée par Phidias, est celle de Minerve dans le Parthénon à Athènes. Cette statue, également célèbre par sa grandeur, la richesse de la matière et la beauté du travail, fut placée dans ce temple dans la première année de la guerre du Péloponnèse. Elle étoit debout, couverte de l'égide et d'une longue tunique ; la hauteur de la figure entière étoit de vingt-six coudées, c'est-à-dire, d'environ trente-sept pieds. D'une main elle tenoit la lance, et dans l'autre une Victoire, haute d'environ cinq pieds et demi. Un sphinx surmontoit son casque, qui de chaque côté étoit orné d'un griffon ; le bouclier de la déesse étoit à ses pieds ; Phidias y avoit représenté, sur la face extérieure, le combat des Amazones; sur la face intérieure celui des Lapithes et des Amazones; sur le piédestal la naissance de Pandore, et plusieurs autres sujets. Les parties apparentes du corps étoient en ivoire, excepté les yeux, où l'iris étoit figurée par une pierre particulière. Avant que de commencer cet ouvrage Phidias fut obligé de s'expliquer dans l'assemblée du peuple, sur la matière qu'on employeroit. Il préféroit le marbre, parce que son éclat subsiste plus long-temps. On l'écoutoit avec attention ; mais quand il ajouta qu'il en coûteroit moins, on lui ordonna de se taire ; et il fut décidé que la statue seroit

exécutée en or et en ivoire. On choisit l'or le plus pur ; il en fallut une masse du poids de 40 talens, selon Thucydide ; d'autres disent 44 et même 50. Il paroît que ce sont des talens d'argent qu'il faut entendre ici, ce qui feroit, d'après l'évaluation la plus vraisemblable, environ 228 mille francs de notre argent.

Phidias, suivant le conseil de Périclès, appliqua l'or de manière qu'on pouvoit aisément le détacher. Deux motifs engagèrent Périclès à lui donner ce conseil. Il prévoyoit le moment où l'on pourroit faire servir cet or aux besoins pressans de l'état ; et ce fut en effet ce qu'il proposa au commencement de la guerre du Péloponnèse. Il prévoyoit encore qu'on pourroit l'accuser, ainsi que Phidias, d'en avoir détourné une partie, et cette accusation eut lieu ; mais par la précaution qu'ils avoient prise, elle tourna à la honte de leurs ennemis.

La longue tunique dont la déesse étoit vêtue, devoit être en ivoire. L'égide ou la peau de la chèvre Amalthée couvroit sa poitrine, et peut-être son bras gauche, comme on le voit sur quelques-unes de ses statues. Sur les bords de l'égide étoient attachés des serpens ; dans le champ, couvert d'écailles de serpens, paroissoit la tête de Méduse. Cette tête de Méduse étoit faite d'ivoire, les serpens et leurs écailles étoient d'or. Les serpens furent enlevés par des voleurs, suivant le témoignage d'*Isocrate* et de *Suidas*. Les ailes de la Victoire que Minerve tenoit dans ses mains, étoient aussi en or. Des voleurs qui s'introduisirent dans le temple, trouvèrent les moyens de les détacher ; mais ils se disputèrent pour le partage du prix, et se trahirent eux-mêmes. D'après différens indices, on peut présumer que les bas-reliefs du casque, du bouclier, de la chaussure, et peut-être du piédestal, étoient du même métal. La plupart de ces ornemens subsistoient encore au IVe siècle avant l'ère vulgaire. Ils furent enlevés quelque temps après par un nommé Lacharès.

La profusion des ornemens qu'on remarquoit dans les ouvrages de Phidias, montre la gradation des arts. Phidias retint le minutieux des âges précédens, mais il le fit servir au sublime. On trouve, dans les temps modernes, quelque chose de pareil dans les tableaux du Giorgione et de Vinci. Nous ne voyons sur aucune médaille ancienne l'imitation de la statue de Minerve de Phidias, comme nous y trouvons celle de plusieurs autres chefs-d'œuvre. Les médailles d'Athènes nous offrent cependant une remarque intéressante à faire. L'un des types offre ordinairement une tête de Minerve ; celles dont le travail annonce les temps les plus reculés, ont un casque très-grossièrement fait ; il y en a d'autres qui leur sont évidemment postérieures, et dont le casque paroît être fait d'après celui que Phidias avoit donné à sa Minerve, du moins y trouve-t-on les mêmes ornemens que ce sculpteur y avoit appliqués ; mais ces médailles ne donnent pas l'idéal de la physionomie de Minerve, qui devoit avoir un style bien plus élevé que celui qu'offrent ces médailles d'Athènes. L'ensemble se retrouve peut-être dans la belle Minerve gravée par Aspasius.

Dans la nouvelle période de l'art chez les Grecs, qui est comprise entre l'époque où Athènes fut gouvernée par Périclès jusqu'à Alexandre, depuis Phidias jusqu'à Praxitèle et Lysippe, on corrigea les fautes de la première, et on se rapprocha davantage de la nature. C'est ainsi que se forma le style grand et élevé, caractérisé par la noble simplicité de la forme des têtes, autant par le dessin, le vêtement et l'exécution. Le dessin conserva cependant encore une cer-

taine roideur, quelque dureté, et pour ainsi dire quelque chose d'anguleux. On renonçoit, jusqu'à un certain point, à l'extrême beauté, pour obtenir plus d'exactitude. Il y a plusieurs causes qui ont contribué à porter dans cette période les arts chez les Grecs à une aussi grande perfection. D'abord les artistes nés libres recevoient une éducation soignée; à la même époque leur nation se distinguoit dans la paix et dans la guerre; et la gloire des lettres, si nécessaire aux arts, alloit alors toujours croissant. Les artistes de cette période heureuse découvrirent que le moyen de se rendre immortels, étoit de suivre de plus près la nature, non pas comme les statuaires, leurs prédécesseurs dans toutes ses parties, mais comme le font les poëtes dans ce qu'elle a de beau et d'élevé. Le climat leur offroit les plus beaux modèles dans tous les genres, leur histoire héroïque et leur mythologie, les allégories les plus sublimes, les caractères les plus élevés. Ils s'étudioient à choisir une fleur de beauté, à l'épurer des imperfections attachées par la nature aux individus, et à créer ainsi un beau idéal au-dessus de tout ce que nous pouvons voir. L'idée du Jupiter, de la Vénus et du Bacchus, paroît descendre des cieux.

Parmi les statuaires de la période depuis Phidias jusqu'à Lysippe, on distingue ALCAMÉNÈS, élève de Phidias, qu'il chercha à égaler, et qui, selon Pausanias, tenoit le premier rang après lui. Il étoit né à Athènes, dans la quatre-vingt-troisième olympiade. Il travailla en bronze et en marbre. Athènes possédoit un grand nombre de ses ouvrages. Il y en avoit aussi dans d'autres lieux de la Grèce. Voici celles de ses statues en marbre dont le nom nous est parvenu. Il avoit fait une Vénus appelée *dans les jardins*, parce qu'elle étoit placée hors des murs dans le quartier dit *des Jardins*. On disoit que Phidias, son maître, y avoit mis la dernière main. Selon l'expression de Pausanias, cette statue étoit du petit nombre de celles dignes d'être vues.

Phidias avoit, outre Alcaménès, un autre élève, AGORACRITE de Paros. Ils concoururent ensemble pour faire une *Vénus ;* Alcaménès l'emporta, non pas par le mérite de son ouvrage, mais par la faveur de ses concitoyens, qui avoient moins d'intérêt pour un étranger. Agoracrite vendit sa statue, à condition qu'elle ne resteroit pas à Athènes, et l'appela Némésis. Pausanias regardoit Alcaménès comme le premier sculpteur qui eût représenté Hécate avec trois corps; c'étoit celle que les Athéniens appelaient Epipyrgidia ; elle étoit près du temple de la Victoire sans ailes. On citoit encore d'Alcaménès un *Mars*, dans le temple de ce dieu à Athènes. *Procné* méditant la mort de son fils *Itys ;* un *Æsculape* à Mantinée ; un *Bacchus* d'or et d'ivoire dans le temple de ce dieu à Athènes.

Alcaménès avoit sculpté sur le fronton de derrière du temple d'Olympie, le combat des Centaures et des Lapithes aux noces de Pirithoüs. Celui-ci étoit au milieu du fronton; d'un côté on voyoit Eurythion enlevant l'épouse de Pirithoüs, et Cænée tâchant de s'opposer à cette violence; de l'autre côté, Thésée, la hache à la main, renversant les Centaures, parmi lesquels l'un enlevoit une jeune fille, l'autre un jeune garçon. Pausanias croit qu'Alcaménès avoit choisi ce sujet, parce que, selon Homère, Pirithoüs descendoit de Jupiter, et qu'il savoit aussi que Thésée étoit le quatrième descendant de Pélops. Pausanias cite encore d'Alcaménès un *Hercule* et une *Minerve* en bas-relief de marbre pentélicien; ces figures étoient colossales; elles avoient été consacrées dans l'Héracleum à Thèbes par

Thrasybule et ses braves compagnons, après qu'ils eurent chassé les trente tyrans. Alcaménès avoit fait un *Vulcain*, dont Cicéron fait un grand éloge. Valère-Maxime le décrit avec plus de détail. La démarche boiteuse du dieu paroissoit à travers la draperie même destinée à cacher cette imperfection, de sorte qu'elle étoit indiquée, non comme un défaut, mais comme un caractère distinctif du dieu de Lemnos. Mys, célèbre par ses ouvrages en argent, avoit travaillé à la Minerve de Phidias; ce fut lui qui, sur le bouclier de la déesse, représenta en relief le combat des Centaures et des Lapithes. Ctésilaüs est un des artistes qui ont exécuté des Amazones en bronze pour le temple de Diane à Ephèse. Sa statue obtint la première place après celles faites par Polyclète et Phidias. Selon Pline, il fit un moribond, exécuté de manière à faire voir combien il lui restoit encore de vie. Onatas d'Ægine, fils de Micon, oublié par Pline, a vécu vers la soixante-quinzième olympiade; il a exécuté plusieurs ouvrages célèbres, tels que les Héros grecs allant combattre Hector; un Hercule de dix coudées en bronze, consacré par les Thasiens à Olympie; Cérès chez les Phigaliens; un Apollon de bronze chez les Pergaméniens; un quadrige de bronze à Olympie; il y avoit auprès des chevaux sur lesquels des jeunes gens étoient montés; il a aussi fait un Mercure, en société avec un artiste appelé *Callitélès*. Myron, né à Eleutheræ en Bœotie, avoit obtenu le droit de cité à Athènes; c'est pourquoi Pausanias l'appelle toujours Athénien. La plupart de ses ouvrages cités par Pline sont en bronze; il n'indique qu'une seule statue en marbre. Pausanias parle de son Hécate en bois. Tout en faisant l'éloge des ouvrages de Myron sous plusieurs rapports, Pline remarque cependant aussi quelques défauts dans ses ouvrages; il leur reproche de n'avoir pas assez d'expression, et il ajoute que la chevelure n'y est pas mieux figurée que dans l'antiquité la plus reculée, où les arts n'étoient pas cultivés avec succès. Pétrone, au contraire, loue Myron de ce que, dans ses ouvrages en bronze, il exprimoit pour ainsi dire l'ame des hommes ainsi que celle des animaux. Parmi ses ouvrages en bronze, sa vache, son discobole et son Hercule, sont les plus célèbres. Cette vache étoit d'une extrême vérité; elle paroissoit mugir. Elle existoit encore à Athènes au temps de Cicéron, et fut peu de temps après transportée à Rome. Dans l'Anthologie grecque, il y a quarante épigrammes grecques, et Ausone en a composé onze latines sur cette vache. Le beau discobole trouvé dans les fouilles de la villa Palombara, sur le mont Esquilin, et dont il y a une gravure dans l'*Histoire de l'Art* de Winckelmann, trad. par M. *Jansen*, t. II, pl. 2, est une imitation de celui de Myron, ainsi que l'a prouvé M. Carlo Fea. (*V.* Discobole). Le discobole de Myron étoit en bronze; celui en marbre qu'on voit au Musée Napoléon, au n° 120, dans la salle du Laocoon, n'en peut donc être qu'une copie. Le tronc auquel cette statue est appuyée, porte un strigil; elle vient du Musée du Vatican, où Pie VI l'avoit placée. Elle avoit été trouvée dans la villa Adriana à Tivoli. Le sculpteur qui l'a restaurée s'est permis de graver sur le tronc le nom de Myron en caractères grecs. C'est encore ainsi que le nom supposé de Myron se trouve sur une statue de Jupiter, gravée par Piroli, dans le Musée Napoléon, tom. 1, pl. 3. Les auteurs anciens citent encore de Myron une figure en marbre représentant une vieille femme ou ivre ou maniaque. Il avoit placé son nom, en lettres d'argent, sur la cuisse d'un Apollon dont il étoit

l'auteur, ce qui prouve que l'usage d'écrire sur les statues même, existoit encore de son temps, et qu'il n'est pas particulier aux Etrusques.

Sicyone, une des écoles de l'art, est la patrie de POLYCLÈTE, un des plus grands artistes que la Grèce ait produits; il étoit l'élève d'Ageladas, et condisciple de Myron. Selon Pline, il a fleuri dans la quatre-vingt-septième olympiade, 432 ans avant J. C.; il ajoute que l'opinion vulgaire lui attribuoit d'avoir porté l'art à son plus haut degré de perfection et d'avoir aussi enseigné, comme Phidias, la toreutique. Parmi les inventions qui lui appartiennent en particulier, on cite celle d'avoir fait des figures qui se tenoient sur une seule jambe. Il est probable que ces figures étoient de bronze. C'est vraisemblablement pour transmettre à la postérité la tradition des règles de la sculpture, qu'il a fait une statue qui les contenoit toutes, et qu'il appeloit à cause de cela la règle ou le *canon*. On reproche à Polyclète d'avoir donné trop de majesté aux figures humaines, et d'en avoir donné trop peu à celles des divinités; au surplus il ne s'exerça qu'à représenter les formes de la jeunesse, et qu'il n'osa jamais figurer des vieillards. Parmi ses ouvrages les plus remarquables, on cite la statue de Junon d'Argos, en ivoire et en or, et de grandeur plus que naturelle; mais il paroît qu'elle n'étoit pas faite avec autant d'art que sa statue d'un jeune homme, connue sous le nom de DIADOUMENOS. On cite encore son DORYPHORE; ses CANEPHORES (*Voy.* ces mots), qu'on lui attribuoit du moins, ses *Astragalizontes* ou jeunes garçons nuds, jouant aux dés. Cicéron fait aussi mention de son Hercule qui, selon Pline, étoit à Rome. Ce dernier cite encore quelques autres ouvrages de lui. Ælien rapporte qu'il fit un jour deux statues, dont l'une étoit exécutée d'après les règles de l'art, et l'autre d'après l'opinion du vulgaire. On dédaigna la première, et on admira l'autre. « Celle-là, dit-il, est mon ouvrage, et celle-ci est le vôtre ». On peut observer encore que l'expression, *des mains faites par Polyclète*, étoit synonyme pour désigner *les plus belles mains*. Dans la sculpture ancienne, elles étoient donc ce que les mains peintes par Van-Dyck sont chez les peintres modernes. Une des statues les plus célèbres de Polyclète, étoit connue sous le nom de l'*Apoxyomenos*, c'est-à-dire, qui s'essuie; elle représentoit un athléte se frottant avec un strigil. On voit des figures dans cette attitude sur une patère de terre cuite, avec une peinture grecque qui a été publiée par Caylus, et qui est aujourd'hui au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale. Peut-être le prétendu Tydée gravé dans les *Monumenti inediti* de WINCKELMANN, au n° 107, qui se retire un javelot du pied, n'est-il, au fond, qu'une imitation de l'Apoxyomenos de Polyclète.

Il y a eu deux sculpteurs appelés CALLON, l'un étoit d'Ægine, l'autre d'Elis; Winckelmann les a confondus. Le premier, que Pline place dans la 87e olympiade, avoit fait une Minerve qui étoit à Trœzène. L'autre exécuta en bronze les jeunes Messaniens de Sicile, pour Elis. Outre Polyclète de Sicyone, il y a eu encore un autre statuaire du même nom, né à Argos. Il étoit élève de Naucides, et eut pour élève CANACHUS, qui se distingua dans la 95e olympiade. Ce Canachus travailla en bronze et en marbre.

L'île de Paros est la patrie de SCOPAS, qui a travaillé en bronze et en marbre. Pline le place aussi dans la 87e olympiade, ou 450 ans environ avant l'ère vulgaire. Parmi ses ouvrages en marbre, cités par Pline,

il y en a deux qui vraisemblablement étoient des bas-reliefs. On y voyoit Vesta assise, derrière elle deux Vestales assises à terre, et Neptune, Thétis, Achille et des Néréïdes portées sur des dauphins, des baleines et des chevaux marins, des tritons, la suite de Phorcus et d'autres grands monstres marins. Une Vénus nue, de cet artiste, laquelle existoit à Rome, fut préférée à la statue que Praxitèle avoit faite de cette déesse ; elle étoit d'une si grande beauté que, quelque part qu'elle se fût trouvée, elle auroit illustré ce lieu. Pline dit : on ignore si on doit attribuer à Scopas ou à Praxitèle, Niobé tuée avec ses enfans. Une épigramme anonyme de l'Anthologie grecque, et une autre d'Ausone, la donnent à ce dernier ; mais Winckelmann l'attribue à Scopas, à cause de la grande beauté exprimée dans les têtes, et à cause de la simplicité des vêtemens. Il suppose, au reste, que le célèbre groupe de Niobé et de ses enfans, qui autrefois étoit à Rome dans la villa Médicis, et qui depuis 1770 est à Florence, est le même que celui dont parle Pline, et qu'il n'en est pas une copie. Dans la supposition même que le groupe de Niobé n'est qu'une copie de celui dont parle Pline, et quoiqu'il ait bien souffert, il est encore l'un des plus beaux morceaux qui nous soient restés de l'antiquité. M. Visconti, par la conformité de plusieurs têtes avec celle de la Vénus du Capitole, qu'on regarde comme une copie de celle de Praxitèle, pense que la Niobé, dont notre groupe est une imitation, étoit de cet auteur. Scopas travailla en commun avec ses rivaux et ses imitateurs, tels que Bryaxys, Timotheus et Leochares, aux ornemens du monument sépulchral qu'Artemise avoit fait élever à son époux Mausole, roi de Carie. A l'occasion de la statue de Jupiter à Olympie, exécutée par Phidias, il a déjà été question de Damophon, messénien de naissance, qui répara cette statue, dont les morceaux d'ivoire commençoient à se disjoindre. Il avoit aussi fait un grand nombre de statues, parmi lesquelles les auteurs citent une Diane Laphria.

Au siècle d'Alexandre commence une nouvelle période de l'art statuaire chez les Grecs, qui s'étend jusqu'à la conquête de la Grèce par les Romains. Pendant cette période, la Grèce fut illustrée par ses derniers héros, par ses philosophes, par ses écrivains les plus distingués et ses plus grands orateurs. C'est alors que se forma ce qu'on peut appeler le *beau style* de l'art ; il se distingue du style élevé par la grace et l'aménité, par quelque chose de tendre et d'agréable. Cette grace est dans les gestes, et se trouve aussi dans l'action, dans les mouvemens du corps, dans le jet du vêtement, et toute la contenance et l'habillement. Parrhasius en fut l'inventeur dans la peinture, et elle se communiqua ensuite à la sculpture.

Le beau style commence à Praxitèle. Selon Pline, ce grand artiste a vécu dans la 104e olympiade, 400 ans à-peu-près avant l'ère vulgaire. Il dit de lui qu'il étoit plus heureux dans ses travaux en marbre que dans ceux en bronze, et que les premiers, sur-tout, ont fait sa célébrité. On ne connoit pas le lieu de sa naissance. Quelques auteurs le disent né dans la grande Grèce, et prétendent qu'il a obtenu le droit de citoyen romain. Mais ces écrivains le confondent avec Pasitélès. Il n'étoit tout-à-fait content de ses ouvrages en marbre, que lorsque le peintre Nicias y avoit mis la dernière main. Cette opération de Nicias est appelée, par Pline, Circumlinitio. (*Voy.* ce mot.) Les ouvrages de Praxitèle ont été l'objet de la plus grande admiration et des éloges de

toute l'antiquité. Parmi ses ouvrages en bronze, on citoit sur-tout son Satyre nommé *Périboétos*, c'est-à-dire, le célèbre, le renommé; une Vénus qui ne le cédoit en rien à sa Vénus en marbre, et un Apollon Sauroctonos. (*Voy.* SAUROCTONOS dans mon *Dictionnaire de Mythologie.*) Le charmant Faune placé au Musée Napoléon, au nº 50, dans la *salle des Saisons*, paroît être une copie du Périboétos de Praxitèle, dont il reste plusieurs imitations antiques; ce grand nombre d'imitations fait juger de la célébrité de l'original. Praxitèle l'estimoit autant que son Cupidon, ce qu'il fit bien voir lorsqu'il eut promis à Phryné un de ses ouvrages à son choix; Phryné vouloit qu'il la dirigeât, Praxitèle s'y refusoit. Elle lui fit porter la nouvelle que le feu avoit pris à son atelier; Praxitèle s'écria qu'il étoit perdu si on ne sauvoit le Satyre et le Cupidon. Phryné le rassura, et demanda le Cupidon. Cette dernière statue étoit en marbre pentelicien, et passa dans la suite à Thespies, petite ville de la Bœotie, qui étoit visitée des étrangers, seulement pour y voir cette statue. Caligula la fit enlever de Thespies et porter à Rome; Claude la rendit à cette ville: Néron la reprit, et la fit de nouveau reporter à Rome, où, selon Pausanias, elle périt dans un incendie. Cependant Pline dit qu'on l'admiroit encore de son temps dans le portique d'Octavie. Pline dit encore que Praxitèle fit un autre Amour nud pour le temple de Parium. Le beau Cupidon du Musée Napoléon, placé sous le nº 63, est peut être une imitation du Cupidon de Praxitèle. La multiplicité des répétitions peut le faire supposer.

Praxitèle avoit fait une Vénus qui étoit vêtue, et une autre qui étoit nue. Les habitans de Lesbos préférèrent la première à celle-ci, parce qu'elle étoit plus modeste; les Cnidiens prirent l'autre qui étoit nue. Il y a au Musée Napoléon une Vénus qui n'est pas encore exposée: on y lit le nom de Praxitèle. On conjecture que ce doit être une imitation de celle de Praxitèle. Cependant Pline ne dit pas que cet artiste ait représenté, comme on le voit ici, Vénus jouant avec l'Amour. Elle est gravée dans le Musée Napoléon de Piroli, t. 1, pl. 62. — EUPHRANOR étoit sculpteur et peintre. Dans ses peintures il faisoit les articulations et les têtes trop fortes, tandis qu'il laissoit les corps, à proportion, trop sveltes. On ignore s'il suivoit la même méthode dans ses sculptures; cela est du moins vraisemblable. — LYSIPPE, né à Sicyone, a contribué beaucoup aux progrès de la sculpture. Pline le place dans la 114ᵉ olympiade. Déjà, avant cette époque, il s'étoit montré comme un grand artiste, sur-tout par la représentation du roi Alexandre. On ignore absolument s'il a aussi travaillé en marbre. Il paroît qu'il n'a fait que des ouvrages en bronze. Il n'avoit pas appris l'art de la sculpture dans sa jeunesse; il étoit d'abord chaudronnier; mais lorsqu'il commença à se livrer à l'art de couler des statues de bronze, il fut assez heureux pour jouir des conseils du peintre Eupompus, qui l'exhorta à n'imiter que la nature. Il prit cependant aussi pour modèle le Doryphore de Polyclète. Aucun artiste n'a exécuté un plus grand nombre d'ouvrages coulés en bronze, que Lysippe; mais il est impossible de dire avec certitude qu'il en existe encore quelqu'un. Selon Pline, le nombre des figures exécutées par lui s'élève à six cent dix, et il indique d'où l'on connoît ce nombre. Il exagère peut-être, lorsqu'il dit que tous ces ouvrages étoient faits avec tant d'art, qu'un seul auroit suffi pour illustrer celui qui

l'avoit exécuté. Le nombre des figures faites par Lysippe ne doit pas paroître incroyable, lorsque l'on considère qu'il en faisoit les modèles en terre ou en cire, et qu'il avoit sans doute des collaborateurs habiles. Pline cite plusieurs des plus beaux ouvrages en bronze faits par Lysippe, tels qu'un colosse de Jupiter, qu'il fit à Tarente, et qui avoit quarante coudées, environ quarante-cinq pieds de haut. Alexandre-le-Grand voulut que Lysippe seul fît sa statue en bronze; celui-ci le représenta aussi dans une suite de statues, en commençant par l'enfance du roi. Il savoit non-seulement saisir d'une manière étonnante la ressemblance du visage de ses figures, mais aussi leur donner beaucoup de vie et d'esprit. Il a perfectionné la sculpture surtout par sa manière de traiter les cheveux, en diminuant les têtes, que les artistes précédens avoient faites trop fortes, enfin en faisant les corps plus sveltes et moins charnus, ce qui donne aux figures l'air d'être plus grandes qu'elles ne sont. Il observa avec soin la symmétrie; par des moyens nouveaux qu'on n'avoit pas encore employés avant lui, il changea la manière lourde et roide des anciens; il avoit l'habitude de dire qu'ils avoient fait les hommes tels qu'ils étoient, et que lui les faisoit tels qu'ils lui paroissoient. D'après cela, on peut dire qu'il donna à ses figures non-seulement de la ressemblance, mais aussi de la beauté. Il avoit l'art particulier de placer quelqu'idée ingénieuse, même dans les moindres choses. Lysippe a fondé une école; parmi les artistes célèbres qui y ont été formés, il y a eu quelques-uns de ses fils, sur-tout Euthycratès, qui imita son père plutôt par l'observation de la vérité que par la beauté et la grace de ses ouvrages. — Tisicrates de Sicyone, élève de celui-ci, resta plus fidèle à l'école de Lysippe; il fut l'auteur de plusieurs beaux ouvrages.

On a souvent attribué à Lysippe les chevaux de bronze qu'on voyoit autrefois à Venise, et qui sont aujourd'hui à Paris, sur la place du Carrousel. Cette opinion n'a aucun fondement solide, et du reste, le travail de ces chevaux ne paroît pas répondre à l'idée du talent que possédoit Lysippe. Tout ce qu'on sait sur leur histoire, se réduit à l'époque de leur transport de Constantinople à Venise, exécuté au commencement du treizième siècle, lorsque les Vénitiens étoient les maîtres de Constantinople. Codinus parle en effet de plusieurs chevaux qui étoient dans l'hippodrome de cette ville, mais il ne désigne pas ceux-ci. Ces chevaux paroissent avoir été coulés dans deux moules qui s'adaptoient dans leur longueur.

Dans plusieurs cabinets, on voit des Cupidons sous les traits d'un enfant, dans l'attitude de bander son arc. Au Musée Napoléon, il y a, au nº 60, un joli Cupidon en marbre de Paros, qui vient du Musée du Capitole, où il est gravé au tome III, pl. 24; il est dans l'attitude de tendre son arc, et l'effort qu'il fait l'oblige à ployer les jambes et à pencher en avant la partie supérieure du corps. M. Visconti pense que c'est peut-être une imitation du Cupidon de bronze exécuté par Lysippe, qu'on voyoit à Thespies. Sans assurer cette conjecture, on peut du moins juger par le grand nombre d'autres copies semblables, que c'est une imitation de quelqu'original célèbre. Il y en a un autre dans le palais Lante, et un autre dans la galerie de Venise.

L'art déclina dans la Grèce avec la chute de la liberté. La guerre que se firent les successeurs d'Alexandre fut extrêmement funeste aux arts. Ils trouvèrent un asyle à Alexandrie sous les premiers Ptolé-

mées; en Syrie, sous les Séleucus; à Pergame, sous le roi Attalus et son fils Euménès. Les Romains pillèrent Corinthe vers la 145e olympiade. Sylla s'empara des trésors de Mithridate, Marcellus, de Syracuse. Verrès et d'autres proconsuls abusèrent de leur pouvoir pour piller les temples de la Grèce et embellir leurs villæ. On trouve des détails intéressans sur ces enlèvemens dans un ouvrage de M. *Vœlkel*, et dans un autre de M. *Sickler*, dans lesquels ce sujet est traité spécialement. Le découragement qui en résulta anéantit l'art dans la Grèce; et depuis cette époque les artistes se réfugièrent en Italie.

Jetons maintenant encore un coup-d'œil général sur les différentes périodes de l'art, et principalement de la sculpture chez les Grecs, dont nous venons de parcourir l'histoire. Après l'art grossier de Dædale, et l'art minutieux de l'ancien style, l'art se perfectionna par Phidias et par Polyclète; le style facile s'introduisit au temps de Praxitèle; Lysippe revint à la sévérité de Polyclète, seulement il mit plus de dessin dans les cheveux et dans les ornemens, ce qui l'a fait appeler *Operosus*.

On vient de voir que depuis l'époque où l'empire romain obéit à un seul monarque, les meilleurs artistes de la Grèce vinrent s'établir à Rome, parce que dans leur patrie ils ne trouvoient plus assez d'occupation, et qu'à Rome on employa la sculpture à un grand nombre d'ornemens de luxe. Cette capitale, qui renferma alors les meilleures statues enlevées de toutes les parties de la Grèce, devint donc aussi le point de réunion des meilleurs artistes du même pays. Parmi les sculpteurs grecs les plus distingués de ce temps, on compte Arcésilaüs, ami de Lucius Lucullus, dont Varron fait beaucoup d'éloge, et Pasitélès, originaire de la grande Grèce, qui travailloit ses ouvrages avec beaucoup de soin. Ce dernier étoit en même temps auteur; il composa un ouvrage en cinq volumes, dans lequel il fit la description des principaux monumens qui existoient à cette époque dans les différens pays. Malgré un peu de dureté remarquée par Mengs, on observe dans les ouvrages exécutés sous les premiers empereurs, une continuation du style grec qui se manifeste dans la quadrature des formes, une touche ferme et qui n'a rien de recherché. On ne trouve pas une grande finesse dans les cheveux, mais beaucoup de fierté dans les masses. La physionomie a un caractère qui fait connoître le personnage tel que l'a décrit l'historien. On remarque dans Auguste la fierté de son triumvirat, dans Agrippa le penseur et l'homme d'un courage éprouvé; la fureur dans Livie; l'impudicité dans Julie; un air menaçant, affecté dans Caligula; la stupidité dans Claude; Néron paroît digne des premiers éloges donnés à l'élève de Sénèque, et des imprécations décernées au meurtrier de sa mère. Cette supériorité dans le portrait commence déjà à décliner sous Tibère et Claude, qui restreignirent le droit d'avoir des statues en public; ce déclin venoit aussi de ce que l'esprit soupçonneux et tyrannique des princes rendit de pareils honneurs dangereux, et enfin de ce que le peuple romain perdit de sa noble fierté et tomba dans l'abjection. Cependant on trouve sous les empereurs que je viens de citer, d'excellens ouvrages. Le style, sous Hadrien, est plus fini, plus pur, plus recherché que sous les premiers empereurs; les cheveux sont plus travaillés, plus unis, plus détachés; les cils sont relevés, les pupilles sont indiquées par un trou profond, usage rare avant ce prince, et fréquent après lui. On peut

citer comme exemple l'Antinoüs du Musée Napoléon, n° 41; Hadrien, du n° 201. Les physionomies sont plus marquées, et ont pourtant moins de caractère. La sculpture perdit de ce sublime qu'on avoit appris chez les Grecs. Ce style, quoiqu'assez grand, a des admirateurs, comme on préféra quelquefois Pline à Cicéron, Velléius à Tite-Live. Il continua sous les Antonins, et déclina sous Sévère. On voit cependant d'excellentes têtes de Caracalla. Je citerai comme exemples les bustes suivans, du Musée Napoléon: Hadrien, au n° 83; Septime Sévère, n° 185; Antonin Pie, n° 188; Lucius Verus, n° 189; Ælius Cæsar, n° 192; Matidie, n° 194; Plautille, n° 195; Caracalla, n° 202; Claudius Albinus, n° 204.

Une grande partie des sarcophages, et des bas-reliefs, dont la plupart sont détachés des sarcophages, appartiennent aux temps où l'art déclinoit déjà. Pendant ce temps de décadence, le grand nombre de statues antiques qu'on possédoit, fit que les artistes ne s'occupèrent guère qu'à faire des bustes et des têtes; de là, comme je l'ai dit, ces belles têtes de Macrin, de Septime Sévère et de Caracalla, dont le mérite consiste sur-tout dans le grand soin avec lequel elles sont travaillées. Lysippe, lui-même, n'auroit pas fait peut-être de plus belles têtes que celle du Caracalla Farnésien; mais l'artiste qui l'exécuta n'auroit pas fait une figure comme celles qu'a faite Lysippe. Deux statues de Vénus dans les jardins Farnèse, à Rome, dont la coiffure fait voir qu'elles appartiennent au 3e siècle, prouvent cependant que même pendant le temps où l'art déclina, il y avoit encore quelques artistes qui réussissoient assez bien à imiter de belles figures plus anciennes.

Sous Alexandre Sévère commence une nouvelle manière, qui tombe dans le grossier. Ce style se reconnoît aux sillons profonds du front, aux cheveux et aux barbes indiqués par de longues lignes; aux pupilles, encore plus creusées; aux contours, dessinés avec plus de force que de savoir; les figures de femmes et d'enfans sont sèches et languissantes; les physionomies sont moins caractérisées; et dans les médailles comme dans les marbres, les faces sont aisées à confondre; on ne peut discerner un Trébonianus d'un Philippe. Les révolutions fréquentes, le grand nombre de princes qui ne régnèrent qu'un jour, et qui inondèrent le monde de leurs portraits pour les substituer aux images de leurs prédécesseurs, contribuèrent à cette décadence. On voit des bustes sans tête, afin de les changer à volonté. L'art tomba ainsi dans la barbarie, dans laquelle on le trouve dans le Bas-Empire.

J'ai dit plus haut qu'il y avoit encore à cette époque un grand nombre de statues dans Rome, et par la suite à Constantinople. Le *Zeuxippus*, bain à Constantinople, qui fut commencé par Sévère, et magnifiquement construit et orné de portiques par Constantin, renfermoit un grand nombre de statues, qui, toutes ont péri avec l'édifice, par un incendie qui eut lieu dans une sédition sous Justinien, l'an 532. L'énumération de ces statues en bronze est dans des vers de *Christodorus Coptita*, insérés dans l'Anthologie grecque; mais on y trouve moins des indications sur l'art, que le soin du versificateur de tout embellir. Sa manière de raconter manque de méthode; il paroît que les noms des statues étoient inscrits sur la base de chacune. C'est ainsi de même que l'anonyme dit que dans l'hippodrome, les noms des statues se lisoient sur la base.

Après avoir tracé l'histoire de

l'Art de la Sculpture, il conviendroit de parler de la partie méchanique de cet art et de ses procédés. Quant aux substances employées par les sculpteurs anciens, on peut les partager selon les différens règnes de la nature. Je renvoie aux articles de ce Dictionnaire où il en a été question : pour le *règne animal*, à ceux : Os, Coquille, Ivoire, Dent, Narwhal, Corne, Ecaille, Corail ; pour le *règne végétal* aux mots : Céroplastique, Bois, Bouleau, Buis, Acanthe, Citronnier, Cèdre, Cerise, Chêne, Coco, Ebène, Érable, Figuier, Hêtre, If, Micocoulier, Myrte, Poirier, Smilax, Sureau, Térébinthe, Vigne ; le *règne minéral* se sépare en différens ordres ; il faut lire les articles Argile ; pour *les pierres* les articles Pierres, Lithologie, Pépérino, Marbre, Albatre, Roche, Basalte, Serpentine, Lard (*Pierre de*), Porphyre ; pour *les substances minérales combustibles* les mots : Jayet, Succin ; pour *les substances métalliques* les mots : Métaux, Bronze, Cuivre, Orichalque, Electre, Or, Fer, Plomb ; on trouvera les détails relatifs aux procédés de la sculpture dans les articles Modeler, Platre, Plastique, Acrolithes, Statues, Bas-reliefs, etc. etc.

L'art de la sculpture fut absolument négligé dans le moyen âge, quoiqu'on prodiguât dans les temples les figures et les ornemens. Les portails des églises en étoient surchargés ; on en plaçoit même autour des chapiteaux ; on les accumuloit autour des tombeaux ; mais le style roide de ces figures les rapprochoit de celles exécutées dans l'enfance de l'art chez les différentes nations. On peut s'en convaincre en considérant les figures des portails des églises mérovingiennes et carlovingiennes, qui ont été figurées dans les *Monumens de la Monarchie française* de Montfaucon, les *Annales des Bénédictins* de Mabillon, et dans quelques histoires particulières de nos provinces. C'étoit à la peinture ressuscitée en Italie, à faire revivre l'art de la sculpture ; et la *Toscane*, qui avoit produit les premiers peintres parmi les modernes, devoit aussi donner naissance aux premiers sculpteurs. Déjà Massolino et Massaccio avoient donné une sorte de mouvement, de grandeur, d'aisance et de grace à leurs figures peintes, quand Donato parut. Avant de parler de ce dernier, je citerai Buono et Bonanno, sculpteurs du douzième siècle ; *Nicolas* Pisano, mort en 1270, et appelé par les Italiens *Ritrovatore del buon gusto nella scultura ;* son fils, connu sous le nom de *Giovanni* Pisano, l'un des meilleurs artistes de son temps, mort en 1320 ; on voit beaucoup de ses ouvrages à Pise, sa patrie ; *Angelo* et *Agostino* Sanese, morts vers 1340 ; *André* Ugolino, mort en 1345. Je ne dois pas oublier *André* Orcagna, que l'on dit avoir surpassé les sculpteurs de son temps. Cet artiste, quelquefois surnommé *Bufalmaco*, est mort en 1389. La même année vit mourir *André* Pisani, qui orna d'assez bonnes figures l'église de Santa-Maria del Fiore, à Florence. *Michelo* Aignani mourut en 1400 ; *Jac. della* Quercia, mort en 1418 ; *Nanni* d'Antonio di Banco, mort en 1421 ; *Luca della* Robbia, mort en 1442, posséda l'art d'enduire ses ouvrages de terre cuite d'un beau vernis, ce qui les fit recherche par toute l'Europe. *Math.* Civitali et *Laurent* Ghiberti, ont joui de quelque renommée ; le premier mourut en 1440, et l'autre en 1455. Donato di Betto Bardi, plus connu sous le nom de Donatello, naquit à Florence en 1383 ; il fut l'élève de Laurent de Bicci. On admira son essai en sculpture, qui fut

une Annonciation en pierre. Faenza, Gênes, mais Venise et Florence sur-tout, sont remplies de ses ouvrages. Une figure remarquable et fameuse dans cette dernière ville, est un vieillard à tête chauve, nommé le *Tondu*. Donato fit pour l'église de Saint-Marc *in orto*, les statues en bronze de Saint Pierre, de Saint Marc et de Saint George. Celle-ci étonne par l'expression du courage et de la fierté; mais la beauté de celle de Saint Marc est consacrée par un mot du célèbre Michel-Ange, qui, en la voyant, s'écria: *Marco, per che non mi parli?* Donato a orné l'église de Saint-Antoine à Padone, de l'histoire de ce saint en bas-relief: la composition passe pour excellente. Il est regardé comme l'un des sculpteurs qui a le mieux entendu ce genre. Cet artiste mourut à Florence en 1466, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Donatello laissa ses études et ses dessins à ses élèves, parmi lesquels on compte *Bertolde*, sculpteur florentin; *Didier* DA SETTIGNANO, qui l'auroit peut-être surpassé, si la mort ne l'eût enlevé à vingt-huit ans, vers 1485; *Vellano* de Padoue; *Nanni* D'ANTONIO, dit *Banco*, mort avant lui; *Rossellino*; François *Camilliani*, et *Michelozzo Michelozzi*. SIMON, frère de Donatello, suivit sa manière. Appelé à Rome en 1431, par le pape Eugène IV, il fit une des portes de bronze de l'église de Saint-Pierre. Prato, Rimini, Florence et Arezzo, possèdent divers ouvrages de Simon, qui vécut cinquante-cinq ans. Un des principaux est le tombeau de Martin V, qu'on voit à Saint-Jean-de-Latran. On ignore l'année de sa naissance et celle de sa mort. *Benedetto* DI MAJANA, florissoit vers 1460. Naples possède plusieurs beaux ouvrages de ce sculpteur florentin. *André* PISANO ou PISANELLO, élève d'André del Castagno pour la peinture, s'acquit de la réputation comme sculpteur. Il se distingua sur-tout par la gravure des médailles. Il travailloit encore à Florence en 1478; c'est tout ce qu'on sait de lui. L'histoire nomme encore *Giovanni-Antonio* AMADEI, mort en 1470; *Antonio* ROSSELINO, dit GAMBERELLI, en 1490; *Giac.* VELLAÑO, en 1493; *Antonio* ABONDIO, en 1520; *Giovanni-Francesco* RUSTICHIO, en 1528; *André* CONTUCCI, en 1529; *André Riccio* BRIOSCO, en 1532; *Alfonso* LOMBARDO, en 1536; *Girolamo* SANTACROCE, en 1537; *Agostino* BUSTO, dit BAMBAJA, vers l'an 1538; *Lor.* LOTTO, dit LORENZETTO, en 1541; c'est, selon Vasari, le premier restaurateur de statues antiques; *Bacio* AGNOLO, mort en 1543; *Prosper* CLEMENTE, vers 1548; *Girolamo* CAMPAGNA et *Leo* LÉONI, vers 1550; *Simon* MOSCA, en 1554; *Antonio* BÉCARELLI et *Giovanni* BANDINI, dit BÉNÉDETTO, vers 1555, ainsi qu'*Agostino* ZOTTO; *Dan.* CATTANEO, *Alessandro* MINGANTI et *Francesco* MOSCA, dit MOSCHINO, morts en 1560; *Alonzo* BERRUGINETA, en 1561; *André* et *Lazare* CALAMECH, en 1564. *André* VÉROCHIO est connu particulièrement par la célébrité de ses élèves, Pierre Pérugin et Léonard de Vinci; jaloux des succès de ce dernier, il abandonna les pinceaux, et se livra entièrement à la sculpture. Vérochio imagina, le premier entre les modernes, ce qu'avoient pratiqué les anciens, de mouler le visage des personnes mortes pour conserver leur parfaite ressemblance. *Jean-François* RUSTICI, né à Florence vers 1470, fut élève de Vérochio, et ensuite de Léonard de Vinci, qui lui enseigna la manière de modeler, de tailler le marbre, de couler en bronze. On estime, entre ses ouvrages les plus remarquables, une Léda, une Europe, une Grace, un Vulcain, un Neptune, et un homme nud à che-

val. Appelé en France par François I, il travailla au modèle d'un cheval plus grand du double que le naturel, qui devoit porter la statue de ce prince; mais le roi mourut, et l'ouvrage ne fut point terminé. Il mourut à Paris en 1550. *Michel-Ange* BUONARROTI, né en 1474, et mort en 1564, enrichit quelques villes d'Italie de ses productions. Son ciseau enfanta un beau Bacchus, le beau groupe de la Notre-Dame de Pitié dans la basilique de Saint-Pierre, la fameuse statue colossale de Jules II. Pour le tombeau de ce pape, exécuté sur son dessin, il fit lui-même trois figures, entre lesquelles est ce célèbre Moïse, qui, malgré quelques défauts de convenance, est un des plus beaux morceaux de sculpture moderne. On vante encore David qui combat le géant Goliath, et une Victoire qui est à Florence. La statue qui représente la nuit sur le tombeau de Julien de Médicis, peut, selon Keyssler, être mise en parallèle avec celles des meilleurs sculpteurs anciens. Cependant Winckelmann prétend que ce célèbre artiste a préparé la corruption du goût dans la sculpture. On ne sait rien d'*Astoldo-Lorenzo* DI GINO, mort vers l'an 1565. *Jacques* TATTI n'est guère connu que sous le nom de SANSOVINO, qui est celui d'un bourg de Toscane près d'Arezzo, où il naquit en 1477. Assez bon architecte, il se distingua dans la sculpture, qu'il apprit d'André Contucci. Il fit à Rome, en concurrence avec deux sculpteurs habiles, le modèle du fameux groupe antique de Laocoon, pour le jeter en bronze; le sien obtint la préférence au jugement de Raphaël. La loge de la place de Saint-Marc à Venise, est l'ouvrage de Sansovino; il plaça dans les niches quatre statues de bronze, représentant Pallas, Apollon, Mercure et la Paix, et un bas-relief allégorique au milieu de l'Attique. Une de ses plus belles productions, dont la plupart se voyent à Rome et à Florence, fut la statue en marbre de Bacchus, qui périt dans l'incendie de la Galerie du Grand-duc, en 1762; il n'en reste plus que la gravure dans le tom. III du Musée de Florence. La vierge en marbre de l'église de Saint-Marc, et un Saint-Jean-Baptiste aussi en marbre, qui est au-dessus du bénitier de celle de *Casa Granda*, passent pour les chefs-d'œuvre de Sansovino. On loue, en général, la légèreté de ses draperies et l'action de ses figures; mais Winckelmann lui reproche une excessive monotonie dans l'exécution. Il est mort à Venise, âgé de quatre-vingt-treize ans, en 1570. *Baccio* BANDINELLI, né à Florence en 1487, eut pour premier maître son père, qui étoit orfèvre, et reçut ensuite des leçons de Rustici. Il fut bon dessinateur; sa manière étoit savante, mais sauvage: on y reconnoît un grand imitateur de Michel-Ange. On voit cependant au palais Pitti, un Bacchus en marbre traité d'une manière gracieuse. La Galerie du Grand-Duc possédoit une autre petite figure admirable de Bacchus. Jaloux des grands talens, on lui imputa d'avoir détruit des cartons célèbres de Michel-Ange et de Léonard de Vinci. C'est lui qui a restauré, en terre cuite, le bras droit du Laocoon, dont l'original étoit perdu. Savant dans l'anatomie, on l'accuse en général d'avoir trop affecté de montrer toute sa science. On a de lui, à Rome, dans l'église de la Minerve, les bas-reliefs des tombeaux de Léon X et de Clément VII. Il est mort en 1559. On connoît des gravures en bois et au burin, dûes à Bandinelli. Ses élèves ont été, entr'autres, *Périn* DA VINCI, neveu de Léonard, mort en 1570; *Barth.* AMMANATI, né à Florence en 1511; *Vincent* ROSSI,

et *J. B. Dominique* LORENZI, qui a sculpté à Florence, au tombeau de Michel-Ange, la figure de la Peinture, et le buste de ce grand artiste. *Benvenuto* CELLINI, né à Florence en 1500, et mort en 1570, fut peintre, orfèvre et sculpteur. On a vu ailleurs qu'il est du nombre des artistes qui furent appelés par François I. Il a publié un traité de la Sculpture. *Propertia* ROSSI, de Bologne, est la seule femme qui, jusqu'ici, se soit fait connoître en ce genre. On ignore l'année de sa naissance. Je ne parlerai point des figures qu'elle tailla sur des noyaux de pêche, ni de la passion de Jésus-Christ, qu'elle y traita en bas-relief. La galerie du marquis de Grassi, à Bologne, possédoit onze de ces noyaux, représentant d'un côté les Apôtres, et de l'autre plusieurs saintes; on y voyoit encore une petite croix ornée de compartimens, qui renfermoient les têtes de J. C., de la Vierge, et de quelques autres saints; le tout étoit arrangé dans une aigle de filigrane d'argent. Dans ces petits ouvrages on admira son adresse et la justesse des proportions; mais la réputation de Propertia Rossi est fondée sur le buste du comte Guido, et sur deux anges en marbre, dont elle décora la façade de l'église de Sainte-Pétronie. Le sénat l'employa à quelques ouvrages dont Bologne se fait honneur. Elle étudia et entendit bien les règles de l'architecture et de la perspective; elle en fit même plusieurs dessins à la plume. Elle avoit peint et gravé quelques sujets d'histoire; la musique même ne lui fut point étrangère. Ayant été atteinte d'un amour sans espoir, elle entreprit de graver sur le marbre les tristes caractères de son infortune. Ce bas-relief fut le chef-d'œuvre de l'art et de l'amour. Cette femme célèbre mourut de chagrin en 1530, à la fleur de l'âge. *Daniel* RICCIARELLI, dit DE VOLTERRE, parce qu'il naquit dans la ville de ce nom en Toscane, vers 1509. Elève de Jean-Antoine Sodoma, puis de Balthasar de Sienne, il se livra d'abord à la peinture, qu'il abandonna. Sa lenteur au travail l'a empêché de faire un grand nombre d'ouvrages en sculpture, et il en a laissé plusieurs imparfaits. Il fut l'ami de Michel-Ange et de Piombo, dont il s'étudia toujours à imiter la manière. Le cheval qui portoit la statue de Louis XIII de la place Royale à Paris, avoit été exécuté par Daniel de Volterre. *Leonard* RICCIARELLI, son neveu, assez bon sculpteur; *Michel* ALBERTI, de Florence; *Filitiano* DA SAN VITO, de Rome; *Jules* MAZZONI, PELEGRIN de Bologne, dit TIBALDI, *Marc* DE SIENNE; *Jean-Paul* ROSETTI, de Volterre, et *Daniel-Biagio* DA CORMIGLIANO, de Pistoie, furent ses élèves. L'an 1576 a vu mourir *Gaspard* BACERRA. On a loué, durant quelque temps, la statue du pape Jules III, exécutée par *Vincent* DANTE, mort à Pérouse en 1576. *Giovanni-Domenico* D'AURIA est mort en 1585; *Annibal* FONTANA, en 1587; *Prospero* SCAVEZZI, en 1590; *Giovanni-Batista* LORENZI, en 1593. *Guillaume* DELLA PORTA, né à Milan, eut son oncle pour maître, et se fortifia dans l'art du dessin, à Gênes, par les leçons de Périn del Vaga. Il fit dans cette dernière ville plusieurs ouvrages de sculpture. A Rome il restaura plusieurs antiques, et entr'autres les jambes de l'Hercule Farnèse, ouvrage de l'Athénien Glycon; elles parurent si belles, que, les anciennes ayant été retrouvées, Michel-Ange ne jugea pas à propos de les rétablir. Pour le tombeau de Paul III, placé dans Saint-Pierre de Rome, et exécuté d'après le dessin de Michel-Ange, La Porte fit deux figures couchées qui accompagnent celle du pape: la figure de la Justice est d'une

beauté portée jusqu'à l'idéal, au point même qu'on se crut obligé d'en couvrir la nudité d'une draperie de bronze. Ces deux figures ont été depuis transportées dans le palais Farnèse, et on en a mis d'autres à leur place. Les morceaux les plus considérables de cet artiste, sont les quatre Prophètes en stuc, placés dans les niches entre les pilastres de la première arcade de Saint-Pierre. Sur la fin de sa vie, il ne travailla plus qu'à faire des bustes et des modèles. On compte parmi ces derniers, quatorze bas-reliefs de l'histoire de N. S. pour être jetés en bronze, et plusieurs dessins des fêtes qui se donnent à Rome durant le carnaval. Ce fut Guillaume de La Porte qui inventa la méthode de fondre par le bas les grandes statues en bronze, ce qui empêche le métal de se refroidir. Falconet est persuadé que les anciens connoissoient et pratiquoient ce procédé. Les élèves de De Laporte ont été *Guillaume* TEDESCO, qui faisoit des petites statues, des ornemens et des bas-reliefs, et *Bastiano* TORREGIANI, de Bologne, mort à Rome en 1596. Il eut aussi dans sa famille des sculpteurs distingués, tels que les chevaliers *Jean-Baptiste*, et *Thomas* DE LAPORTE; *Francesco* FERRUCCI, dit TADDA, vivoit vers le milieu du seizième siècle. On ne connoît rien de lui, sinon qu'ayant trouvé quelques morceaux de porphyre, il essaya de les joindre et de les coller ensemble, et d'en composer un bassin de fontaine pour Côme de Médicis : il réussit dans cette entreprise.

Jean-Laurent BERNINI, né à Naples en 1598, fut aussi grand architecte que sculpteur habile. Dès l'âge de huit ans il fit une tête de faune qui étonna les connoisseurs. Quelques années après il exécuta pour le cardinal Borghèse le groupe d'Apollon et Daphné, qu'il tailla dans un seul bloc de marbre. Il seroit trop long, au reste, de détailler les ouvrages en sculpture de cet artiste fécond. On vante sur-tout sa sainte Bibiane et sa sainte Thérèse. Le génie le portoit sur-tout aux compositions riches et magnifiques ; mais il échouoit dans celles qui exigeoient de la sagesse. Comme sculpteur, Le Bernin a une manière hardie et même fantasque, mais qui ne laisse pas d'être agréable ; on peut le voir par ses ouvrages qui sont à Rome, dans lesquels il a toujours sacrifié la correction au brillant. Son faire, en général, tient peu du vrai, et est très-maniéré. *Alexandre* ALGARDI, né à Bologne en 1602, et mort en 1654, étudia d'abord la peinture dans l'école de Louis Carrache; mais ses divisions avec Jules-César Conventi, sculpteur bolonois, décidèrent son talent pour la sculpture. Il travailla long-temps en ivoire, ou à faire des petits modèles de figures ou d'ornemens destinés à être exécutés en bronze ou en argent. Il fut ensuite employé à Rome à restaurer des antiques, partie dans laquelle il montra un talent supérieur. Il s'est distingué sur-tout dans la restauration de l'Hercule du palais Verospi. Ce ne fut que très-tard qu'il fit de grands ouvrages. Le plus célèbre de tous est le fameux bas-relief d'Attila ; ce chef de barbares y est représenté fuyant loin de Rome, effrayé de l'apparition menaçante des Apôtres S. Pierre et S. Paul. Ce morceau a trente-deux pieds de haut sur dix-huit de large. Chargé de faire la statue en bronze du pape Innocent X, l'Algarde la manqua, mais il la recommença avec succès, et c'est la plus belle statue de pape que l'on voye à Rome. Le nom de cet artiste est encore fameux par son crucifix, que tant d'habiles sculpteurs se sont fait gloire de reproduire, et qu'on nomme par excellence le crucifix de l'Algarde. Ses productions, au sur-

plus, sont multipliées dans la ville de Rome, et n'en font pas un des moindres ornemens. L'Algarde envisagea souvent son art en peintre; et, à cet égard, les uns l'ont loué d'avoir procuré à la sculpture une nouvelle richesse, les autres l'ont blâmé d'avoir excédé les limites dans lesquelles elle doit se renfermer. Mengs lui reproche expressément d'avoir cherché les effets du clair-obscur et aggrandi certaines parties propres à frapper la vue; en un mot, d'avoir passé les limites de la sculpture, dont l'objet est d'imiter les formes de la nature, et non les apparences des objets, partie qui appartient à la peinture. C'est ainsi qu'il introduisit le style maniéré. L'Algarde a eu, malgré tout, l'avantage de former une excellente école, qui a produit Dominique Guidi, Jean-Marie Baratta, Joseph Peroni, Hercule Ferrata, auquel il laissa toutes ses études; Gabriel Brunelli, dont il y a de belles choses en Italie, et Camille Mazza, de Bologne. N'oublions pas de dire que l'Algarde s'est aussi occupé de la gravure. *Antoine* RAGGI, dit le LOMBARD, naquit en 1624 à Vicomorto, sur les confins de l'Etat de Milan, et fut successivement élève d'Algardi et du Bernin. Ses ouvrages sont nombreux à Rome. On avoit de lui, aux Carmes Déchaussés, à Paris, une Vierge tenant l'Enfant-Jésus sur ses genoux, faite sur le modèle du Bernin; elle n'étoit pas d'une exécution remarquable. Massa Carrera, en Toscane, vit naître *Dominique* GUIDI en 1628. Cet artiste préféra trop souvent le profit à la gloire. Il employoit des artistes médiocres, et adoptoit même des ouvrages de ses élèves, après les avoir foiblement retouchés. Pour avoir une idée de son talent, il y a un choix à faire entre le grand nombre de morceaux qu'il n'a pas rougi de laisser passer sous son nom. On remarque, à Rome, la statue du cardinal de Bagni, dans l'église de Saint-Alexis, au mont Aventin: celle de Clément IX, à Sainte-Marie majeure; le songe de Joseph, dans l'église de la Madonna della Vittoria, et un bas-relief sur l'autel de l'oratoire du Mont-de-Piété. On voit à Versailles un morceau du Guidi; il est placé dans le parc, au-delà du bassin de Neptune, et représente la Renommée, qui écrit la vie de Louis XIV, dont elle tient le médaillon de la main gauche. Cette figure, faite à Rome d'après le dessin de Le Brun, a été gravée, ainsi que son bas-relief du Mont-de-Piété. *Jean* GONNELLI, surnommé l'*Aveugle de Cambassi*, du nom de sa patrie, en Toscane, étudia avec succès sous Pierre Tacca. Ayant perdu la vue à l'âge de vingt ans, il ne négligea cependant pas la sculpture. Gonnelli exécutoit des figures en terre cuite, et les terminoit entièrement, guidé par le seul sentiment du tact. C'est ainsi qu'il fit Côme I, grand-duc de Toscane. Il alla jusqu'à essayer de faire des portraits ressemblans, également à l'aide du tact. *Jean-Baptiste* TUBI vit le jour à Rome en 1630. On ne sait ni quel fut son maître, ni en quelle année il vint en France, où il passa plus de la moitié de sa vie. Il y fut admis à l'Académie Royale en 1663. Versailles renferme une grande partie des ouvrages de Tubi, ainsi que Trianon, qui étoit décoré de sa belle copie en marbre du groupe antique du Laocoon. Il fut l'auteur de la belle demi-figure représentant la mère de Le Brun, qu'on voyoit dans l'église de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, à Paris; ainsi que des deux grands bas-reliefs de la porte Saint-Bernard, abattue en 1791, et du groupe qui, à Saint-Denis, représentoit sur le tombeau de Turenne, ce héros expirant dans les bras de l'Immortalité. Tubi est mort à Paris en

1700. *Camille* Rusconi naquit en 1658, à Milan, où il apprit la sculpture, dans laquelle il se perfectionna à Rome. Passionné pour l'antique, il copia l'Antinoüs, l'enlèvement de Proserpine, l'Apollon du Belvédère, et deux fois l'Hercule Farnèse. L'Apollon et l'un de ses Hercules ont passé en Angleterre. Il travailla d'abord en stuc, et ses premiers ouvrages en marbre sont le tombeau de Palavicini et celui de Fabretti. Son morceau capital est le tombeau de Grégoire XIII, placé dans l'église de Saint-Pierre. Peu de sculpteurs contemporains de Rusconi ont approché comme lui de l'antique et de la nature. Ses attitudes sont belles et majestueuses, ses têtes peu communes, et ses draperies très-élégantes. Il donnoit à ses figures l'action et le mouvement convenables. On y trouve la correction et le goût des anciens, le feu et l'expression des modernes. Ses élèves furent *Joseph* Rusconi et *Jean-Baptiste* Maini, qui eurent de la réputation. Gênes donna le jour en 1671 à *Angelo* Rossi, qui se distingua comme sculpteur et comme dessinateur. Sa gloire est foudée particulièrement sur le mérite supérieur de ses bas-reliefs. Non-seulement il surpassa tous ses prédécesseurs en ce genre, mais il sert de modèle à ceux qui sont venus après lui. Rossi ne traitoit pas les bas-reliefs à la manière de l'Algarde, qui donnoit une saillie considérable aux figures du premier plan, et faisoit du bas et du plein-relief un mélange qui a trouvé des approbateurs et des censeurs de poids; mais il observoit ce demi-relief, qui approche plus de la manière des anciens. Son bas-relief, qu'il exécuta pour le tombeau d'Alexandre VIII, et qui représente plusieurs canonisations faites par ce pape, est regardé comme le plus beau de tous ceux qui décorent la basilique de Saint-Pierre. Il ne laissa qu'un élève fameux, c'est *François* Moderati, de Milan, dont on connoît deux Vénus en stuc dans le palais de la chancellerie apostolique à Rome. *Gaetano-Giulio* Zumbo, né à Syracuse en 1656, devint sculpteur sans autre maître que son génie. Il ne se servit, dans tous ses ouvrages, que d'une cire coloriée, qu'il préparoit cependant d'une manière particulière. Warin et Le Bel avoient possédé ce secret avant lui; mais Zumbo exécuta avec plus de perfection. Ce fut lui qui travailla pour le grand-duc de Toscane, ce sujet fameux, sous le nom de la *Corruzione*. Ce sont cinq figures coloriées au naturel, dont la première représente un homme mourant, la seconde un corps mort, la troisième un corps qui commence à se corrompre; la quatrième un corps qui est corrompu, et la cinquième un cadavre plein de pourriture; leur spectacle inspiroit une espèce d'horreur, tant l'artiste avoit su y mettre de force et de vérité. On regardoit comme des chefs-d'œuvre une Nativité du Sauveur et une Descente de croix. Son plus beau morceau a été un corps de femme avec son enfant. Zumbo a exécuté plusieurs ouvrages en France, où il mourut en 1701.

J'ajouterai ici les noms des sculpteurs italiens dont on ne sait rien, ou dont on connoît peu de chose. *Alessandro* Vittoria, mort en 1608; *Antonio Gentile* da Faenza, en 1609; *Francesco* Cordine, dit Franciosino, en 1612; *Orazio* Censore, en 1622; *Carlo* Garafaglia, en 1630; *Clément* Molli et *Pietro-Giac.* Tacca, en 1640; *Francesco* Mocchi, en 1646; *François* Agnesini et *Pietro* Bacci, vers 1650; *Giovan-Batista* Bissoni, en 1657; *Franç.* Baratta, en 1666; *Giovan-Batista* Volpi, vers 1670; *Michel* Maglia, en 1678; *Ludovico* Bernini, en 1682; *Pie-*

tro-Paolo NARDINI, en 1684; *François* FERRATA, en 1686; *Lorenzo* OTTONE, vers 1691; *Giovan-Batista* FOGGINI, vers 1700; *Giuseppe* MAZZOLI, en 1725; *Mass.* BENZI et *Giuseppe* MAZZO, en 1740; *Pietro* MAZETTI, en 1744; *Antoine* CORRADINI, en 1752, et enfin *Francesco* SCHIAFINO, mort en 1765. Le plus célèbre sculpteur de l'Italie est aujourd'hui l'illustre CANOVA.

L'histoire nous a consacré les noms de quelques artistes qui ont exercé l'art de la SCULPTURE *en France* avant la restauration de ce bel art. On doit citer d'abord CLAUX DE WRNE, valet-de-chambre, sculpteur du duc de Bourgogne, Philippe-le-Hardi, qui exécuta en 1404, avec CLAUX SLUTER, son oncle, le magnifique tombeau de ce prince, qu'on voyoit aux chartreux de Dijon. Il est entouré de moines, qui pleurent la mort du duc, plusieurs ont une grace et un mouvement très-remarquables. Le beau tombeau de François II, duc de Bretagne, et de la duchesse Anne, sa fille, qui étoit à Nantes dans l'église des Carmes, doit également être cité. C'étoit véritablement un chef-d'œuvre pour son temps, et un des plus précieux monumens pour l'histoire de l'art. Celui qui l'a exécuté se nommoit *Michel* COLOMBE; il étoit originaire de l'évêché de Léon.

Le premier sculpteur dont la France puisse véritablement se glorifier, est *Jean* GOUJON, de Paris. On ignore et le temps de sa naissance et les circonstances de sa vie. Il doit être regardé comme le restaurateur de la sculpture. Cet artiste a embelli sa patrie de beaucoup d'ouvrages estimés; mais le plus considérable est la fontaine des Nymphes, appelée des Innocens, commencée sous le règne de François I, et terminée sous Henri II, en 1550. Les bas-reliefs en ont été transportés depuis vingt ans environ sur la place de la Nouvelle-Halle. Au Louvre, dans l'ancienne salle des Antiques, aujourd'hui de l'Institut, on remarque une tribune enrichie d'ornemens très-bien travaillés, et soutenue par quatre belles caryatides de douze pieds de haut. On voyoit encore dans l'église paroissiale de Gisors, il y a quinze ans, un chef-d'œuvre de J. Goujon, absolument ignoré. C'étoit un bas-relief enclavé dans le mur, représentant un cadavre presque décharné; toute l'anatomie du corps humain y étoit parfaitement rendue; la tête, qui exprimoit la douleur, paroissoit d'une vérité frappante. Ce bas-relief avoit été coloré, mais par un artiste qui n'en avoit pas gâté la sculpture. Je l'ai fait graver dans mes *Antiquités nationales*, tom. IV, art. 45, pl. 1, n° 2. Goujon étoit également bon architecte. Il se distingua aussi par l'art de graver les médailles; et celle qu'il frappa pour Catherine de Médicis est recherchée des curieux. Le jour de la Saint-Barthelemi, en 1572, il fut tué comme huguenot, d'un coup de carabine. Goujon sut allier les graces et la flexibilité des mouvemens à la noble simplicité de l'antique. Sa manière de draper est délicate et légère; ses reliefs indiquent autant d'intelligence que de goût; cependant les attitudes de ses figures sont quelquefois forcées. Le plus souvent il n'a travaillé qu'en petit. On ne connoît de lui ni figures, ni groupes isolés. *Germain* PILON est né à Paris, on ne sait en quelle année. Plein de grace, quoique souvent incorrect, on le cite comme le premier qui ait parfaitement rendu la nature des étoffes. Tous ses ouvrages connus étoient répandus dans la plupart des églises de Paris. Celle des Célestins renfermoit les plus beaux; on y distinguoit sur-tout le groupe des trois Vertus théologales, ou plutôt

les trois Graces, grandes comme nature, et d'un seul bloc de marbre blanc. Elles se tenoient par la main, et leurs têtes soutenoient une urne de bronze qui renfermoit les cœurs de Henri II et de Catherine de Médicis. Ce chef-d'œuvre remarquable par les beaux airs de tête et par la légèreté des draperies, est gravé dans mes *Antiq. nationales*, t. I, n° III, pl. 13; le groupe et le piédestal sont aujourd'hui au Musée des monumens français. La ville de Douai est la patrie de *Jean* de BOLOGNE; Florence, Bologne, Lucques et Gênes ont été enrichies de ses productions. On cite son Mercure volant, fondu en bronze; son Neptune colossal, qui décoroit un bassin dans le jardin du grand-duc, mais surtout l'enlèvement d'une sabine, qui faisoit l'ornement de la place de Florence. On croit que cet artiste est de tous les modernes, celui qui a fait le plus grand colosse; c'est son géant, nommé, on ne sait pourquoi, l'*Apennin*, et représentant un Jupiter pluvieux assis; il est d'une telle grandeur, que dans sa tête il y a une chambre qui sert de colombier, et dans son corps, une grotte ornée de coquillages et de jets d'eau. Jean de Bologne travailloit supérieurement le marbre et le bronze; ses figures nues sont sveltes et élégantes; elles paroissent animées, et réunissent à la grace, la souplesse et la légèreté. Né en 1524, il mourut en 1608. Parmi le grand nombre de ses élèves, on distingue *Pierre* FRANCOVILLE; ANZIREVELLE; ADRIEN, *flamand*; MOCA; *Antoine* SUSINI; *François* DELLA BELLA et *Gaspard* son frère, tous deux de Florence. *Pierre* TACCA, qui fut aussi élève de Jean de Bologne, succéda à quelques-unes des entreprises de son maître, et notamment à celle du cheval qui portoit la statue de Henri IV sur le Pont-Neuf à Paris. Il fit seul la statue équestre de Philippe IV, roi d'Espagne. Le cheval court au galop, et n'a d'autre appui que ses pieds de derrière. Ce monument hardi est en Espagne, dans le parc de *Buen-Retiro*. Tacca, dont on ignore l'année et le lieu de la naissance, est mort en 1640. *Simon* GUILLAIN naquit à Paris en 1581, d'un père, sculpteur, connu sous le nom du *Père Cambrai*, lieu de sa naissance. Il en reçut les premières leçons de son art, et alla ensuite se perfectionner à Rome. La plupart de ses ouvrages ont été détruits comme ceux de beaucoup d'autres, pendant le cours de la révolution. On peut encore voir les figures qui décorent le portail de Saint-Gervais; il avoit aussi orné de figures les portails de la Sorbonne et des Feuillans. On estimoit surtout le mausolée de Charlotte-Catherine de la Trémouille, placé dans le chœur du couvent de l'*Ave-Maria*. Guillain eut pour élèves ANGUIER et HUTINOT. Il avoit épousé la sœur de COCHET, sculpteur français, connu par le mausolée élevé à la chartreuse de Gaillon, pour Charles de Bourbon, qui est gravé dans mes *Antiquités nationales*. *Jacques* SARRASIN, né à Noyon en 1590, fut un élève distingué de Simon Guillain. Il laissa quelques ouvrages à Rome, où il séjourna dix-huit ans. Tout ce qui est sorti de son ciseau, respire en général le bon goût; mais on admire sur-tout les caryatides qui décorent le grand pavillon du vieux Louvre, figures colossales et cependant sveltes et légères; le groupe de Romulus et de Rémus, à Versailles. Sarrasin possédoit de grandes parties de l'art, l'élégance et les graces, jointes à la sévérité. Son école a été la pépinière d'excellens artistes, parmi lesquels on compte *Lerambert*, *Le Gros* et *Jacques Burette*, de Paris, mort en 1699. *François* ANGUIER, né dans la ville d'Eu en 1604, travailla à Paris chez Simon Guillain

et à Rome sous l'Algarde. On le regarde comme un des premiers sculpteurs qui aient donné le sentiment à la pierre. Paris renfermoit le plus grand nombre de ses ouvrages, tous estimés. Mais le plus considérable étoit le superbe mausolée du duc de Montmorency, décapité à Toulouse. Ce monument se voit à Moulins, dans l'église des religieuses de Sainte-Marie. On pourroit reprocher à François une manière un peu ronde et pesante. *Michel* Anguier, frère du précédent, naquit en 1612 à Rome, où il séjourna dix ans; il fréquenta l'école de l'Algarde. Michel travailla beaucoup pour la cour et pour diverses églises de la capitale. On lui doit les statues et les bas-reliefs de la porte Saint-Denis. On n'a presque retenu que le nom de *Thomas* Guérin, né à Paris en 1606. Son seul mérite consistoit à tailler le marbre avec beaucoup d'intelligence. *Jean* Théodon a travaillé presque toute sa vie à Rome, où ses ouvrages lui ont acquis une réputation méritée. L'un des deux groupes qui décorent l'autel de saint Ignace, dans l'église des Jésuites, et dont il est l'auteur, est cité entre les chefs-d'œuvre de la Rome moderne. On voit quelques morceaux de lui à Versailles. C'est encore lui qui avoit commencé, à Rome, le groupe d'Arrie et Pœtus, ou plutôt de la mort de Lucrèce, qu'on voit aux Tuileries; il a été terminé à Paris par Le Pautre. Dans le jardin des Tuileries on voit encore, de Théodon, deux groupes de grandeur colossale, qui étoient autrefois dans le château de Richelieu; l'un représente Atlas changé en rocher; l'autre Phaétuse métamorphosée en peuplier. Cet artiste mourut à Paris vers 1680. *Louis* Lerambert, né à Paris en 1614, passa de l'école de Vouet dans l'atelier de Sarrasin. On voit quelques groupes de lui dans le parc de Versailles. Lerambert ne peut tenir un rang entre les grands artistes; mais ses ouvrages offrent beaucoup de goût, de vérité, et une bonne manière. *Pierre-Paul* Puget, peintre, architecte et sculpteur, naquit à Marseille en 1622. Il s'adonna particulièrement à la peinture, jusqu'à l'âge de trente-cinq ans. De tous ses ouvrages, ceux qu'on admiroit le plus sont les deux telamons qui soutiennent le balcon de l'hôtel-de-ville à Toulon, un bas-relief de l'Assomption à Mantoue, sa célèbre statue de Milon Crotoniate, placée dans le parc de Versailles; l'enlèvement d'Andromède par Persée, et son bas-relief d'Alexandre devant Diogène à Versailles. On estime aussi son dernier ouvrage, le bas-relief non terminé qui représente la peste de Milan; il est à Marseille. Le Pujet mourut dans sa patrie en 1694. Peut-être, depuis Michel-Ange, aucun artiste n'avoit reçu plus que lui le génie de la sculpture. Comme Michel-Ange, il travailloit le marbre avec hardiesse, même avec témérité. Souvent il n'avoit pour se diriger, qu'un petit modèle, ou même une maquette, négligeant les aplomb, les coupes, les équerres. En un mot, pour apprécier ses talens dans les trois arts qui dépendent du dessin, on peut dire qu'il est surprenant qu'un sculpteur ait aussi bien peint, que l'architecture est sa partie la plus foible, et qu'il n'est vraiment grand que dans la sculpture. Pierre-Paul étoit le troisième fils de *Simon Puget*, architecte et sculpteur. *Thomas* Regnaudin, né à Moulins en 1627, eut pour maître François Anguier. Le faire de ce sculpteur est lourd et maniéré. Son meilleur ouvrage se voit dans les bains d'Apollon à Versailles; il consiste en trois figures de nymphes, placées derrière le dieu. *Gaspard* et *Balthasar* Marsy naquirent à Cambrai, le premier en 1624, et le second en 1628. Ils furent élèves de

leur père, et ne vinrent qu'en 1648 à Paris, où ils furent successivement employés par Sarrasin, Anguier et Buyster. Ces deux frères s'aidoient mutuellement, et travailloient ordinairement ensemble. Des ouvrages où règnent la sagesse et le goût, leur ont obtenu une réputation méritée. Mais le morceau qui l'a principalement fondée, c'est un des groupes de tritons qui donnent à boire aux chevaux du Soleil dans les bains d'Apollon à Versailles. On a pensé que les productions de Gaspard seul sont d'une plus petite manière, et moins bien terminées que celles auxquelles ils ont travaillé en commun. C'est lui qui a exécuté sur la porte Saint-Martin, du côté du faubourg, le bas-relief qui représente Mars portant l'écu de France et poursuivant un aigle. Outre quelques figures que possède Versailles, on voit de cet artiste, aux Tuileries, le groupe de l'enlèvement d'Orithyie, commencé par lui et terminé par FLAMEN. Il a formé plusieurs élèves. *Etienne* LE HONGRE, né à Paris en 1628, étudia sous Sarrasin. C'est d'après son modèle qu'avoit été fondue la statue équestre de Louis XIV, qui décoroit la place Royale de Dijon ; et l'un des quatre bas-reliefs de la porte Saint-Martin est l'ouvrage de son ciseau. *François* GIRARDON est, de tous les sculpteurs employés sous Louis XIV, celui qui a laissé le nom le plus célèbre. Il naquit en 1630, à Troyes en Champagne, où il apprit les premiers élémens de son art par l'étude des belles sculptures qui se trouvoient alors dans cette ville. Après avoir passé quelque temps à Rome, il se rendit à Paris, où ses talens furent employés et honorés. Celui de ses ouvrages qui ont contribué le plus à sa réputation, fut le mausolée de Richelieu, dans l'église de la Sorbonne, transporté au Musée des Augustins. On lui devoit aussi la statue équestre de Louis XIV, érigée dans la place Vendôme ; c'étoit l'un des monumens célèbres de Paris. Comme Girardon s'est presque toujours asservi au goût de Le Brun ou de Mignard, on a reconnu qu'il étoit médiocrement créateur, et que son génie n'égaloit pas son talent pour modeler, talent qu'il exerçoit avec une perfection et une facilité rares. Mais il n'a pas su assez bien tailler le marbre, et a généralement imprimé à ses ouvrages la pesanteur de son ciseau. *Frémin*, *Nourrisson*, *Charpentier* et *Jean Joly*, de Troyes, furent du nombre de ses élèves. *Christophe* VEIRIER, né à Tretz en Provence en 1630, se forma dans l'école du célèbre Pujet, son oncle. Il n'est guère connu que dans sa patrie, d'où il ne sortit jamais. *Pierre* GRANIER, né à Matelles, près de Montpellier, en 1635, a beaucoup travaillé pour le roi, à Versailles : il est sorti de l'école de Girardon. *Martin* VAN DEN BOGAERT est connu sous le nom de DESJARDINS. Quoique né à Bréda, en Hollande, en 1640, on lui donne rang parmi les artistes français, parce qu'il vint fort jeune à Paris, qu'il ne quitta point. La plus grande partie de ses ouvrages se voyoient à Versailles et dans la capitale. Mais celui qui mit en quelque sorte le sceau à sa réputation, fut le monument érigé sur la place des Victoires en 1686. Le roi debout, revêtu des habits de son sacre, étoit couronné par la Victoire, ayant sous ses pieds un cerbère. Ce groupe de bronze, haut de treize pieds, avoit été fondu d'un seul jet avec tout ce qui l'accompagnoit. *Antoine* COYSEVOX, originaire d'Espagne, vit le jour à Lyon en 1640. Ses statues, ses portraits, ses bas-reliefs ont embelli Paris, Marly, Versailles, Sceaux et Chantilly. Il excella particulièrement à représenter les chevaux ; et son habileté en ce genre est con-

sacrée sur-tout par les deux groupes de chevaux placés à la principale grille d'entrée des Tuileries; l'un porte Mercure, et l'autre la Renommée, figure remarquable par son extrême légèreté. Paris a donné le jour, en 1645, à *Corneille* VANCLÈVE, originaire de Flandre, qui fut formé par François Anguier. Les églises de la capitale renfermoient beaucoup de ses ouvrages. Il avoit moulé sur la nature un grand nombre de figures de femmes; mais si ces figures offroient les formes dans la plus grande verité, elles n'offroient pas de même le sentiment de la chair; aussi reproche-t-on à Vanclève d'avoir manqué dans cette partie. *Anselme* FLAMEN, né à S.-Omer en 1647, est peu connu. Il eut pour maître Gaspard Marsy. On conserve de lui au Musée des Augustins, un grand bas-relief en bois, représentant l'apothéose d'Elie dans un char de feu. Il a terminé le groupe de l'enlèvement d'Orithyie (*Voy. suprà*, pag. 539). Un bon goût a distingué *Pierre* FRANCVILLE, natif de Cambrai. Il a laissé à Inspruck, à Gênes, à Versailles, à Paris et ailleurs, des ouvrages qui l'attestent. L'ouvrage le plus considérable de cet artiste, et qui n'est peut-être pas le plus estimable, consiste en quatre figures de bronze d'esclaves qui étoient enchaînées au piédestal de la statue équestre de Henri IV. On les voit au Musée des Monumens français. *Pierre* LE GROS, né à Paris en 1656, fut un des artistes français qui illustra le plus le 17[e] siècle. L'envie que ses talens excitèrent le tint éloigné de Paris, où il ne passa que deux ans. Rome s'est enrichie de ses belles productions. On remarque entre elles une magnifique figure drapée, qui est dans le jardin des Tuileries près de la terrasse de l'eau : c'est un morceau digne de l'antiquité. Le bas-relief de Tobie, la statue en pied du cardinal Casanatta, les tombeaux du même prélat, de Pie IV et de Grégoire XV, la figure de Saint Ignace en argent, de neuf pieds de proportion, groupee avec trois anges. La Sainte Thérèse qu'on voit dans l'église des Carmelites à Turin, est l'un de ses meilleurs ouvrages. Lyon s'honorera toujours d'avoir produit les *Coustou*. NICOLAS, dont il est ici question, naquit en 1658, d'un sculpteur en bois, qui lui donna les principes de son art. Le groupe qui représente la jonction de la Seine et de la Marne, placé aux Tuileries, est très-estimé. On n'y voit pas avec moins de plaisir la statue de Jules-Cæsar, et sur-tout le Berger chasseur. On admiroit encore plus à Notre-Dame de Paris, la descente de croix, qu'on appeloit le vœu de Louis XIII; et à Versailles, le groupe des Tritons qui décore la cascade rustique du parc. Coustou excelloit à modeler, et sa facilité étoit telle, que rarement il se servoit de crayon. Son dessin étoit pur, son goût sage et délicat. Ses draperies sont riches, variées et moëlleuses; mais on ne trouve pas, en général, dans ses ouvrages, le mérite de l'antique. On lui reproche de s'être trop pénétré du goût français ou mesquin, et d'avoir eu plus d'agrément que de grandeur. *Marc* CHABRY, élève du Puget, naquit à Barbentane ou à Lyon, en 1660. Cette dernière ville fut le théâtre de ses travaux. Magnier fut le maître de *Pierre* LE PAUTRE, né à Paris en 1660. Quoique Le Pautre ait fait quelques ouvrages médiocres, son nom sera toujours célèbre par le groupe d'Ænée enlevant son père Anchise. Ce morceau, placé aux Tuileries, est parallèle à celui de la mort de Lucrèce, dont il a été question à la pag. 538. *Jean-Louis* LEMOYNE, né à Paris en 1665, fut un des élèves de Coysevox. La plupart de ses ouvrages sont fort estimés. Il s'adonna particulièrement

aux portraits. *Robert* LE LORRAIN, originaire de Champagne, vit le jour à Paris en 1666. Son mérite n'a pu le tirer de l'obscurité pendant sa vie et après sa mort. Ce qu'il a exécuté de plus considérable paroît avoir été les sculptures qui décoroient le palais du cardinal de Rohan, à Saverne en Alsace, consumé, en 1779, par un incendie. On lui doit une partie des sculptures extérieures du palais épiscopal, aujourd'hui l'hôtel-de-ville de Strasbourg. On a de lui des têtes de fantaisie qui sont dispersées dans les cabinets. Il excelloit principalement dans celles de femmes et de jeunes gens. Ses compositions se distinguent par un dessin savant, une expression élégante et spirituelle, un beau maniement de marbre. On dit qu'il travailloit souvent sans autres apprêts que de poser le marbre sur un tonneau, n'ayant pour modèle qu'une maquette, un dessin, ou le projet qu'il avoit dans la tête. Mais avec cette manière libre d'opérer, il gâtoit quelquefois les morceaux qu'il étoit près de finir. Le Lorrain forma deux sculpteurs qui font honneur à sa mémoire, Lemoyne et Pigalle. *Debaptiste*, neveu de ce dernier, et *Saulray*, furent aussi ses élèves. *Augustin* CAYOT, né à Paris en 1667, travailla quatorze ans sous Vanclève. Il a fait le désespoir de Didon, après le départ d'Ænée. *Laurent* MAGNIÈRE, parisien, mort en 1700, a peu de réputation. *Pierre* MAZELINE, natif de Rouen, avoit fait, pour les jardins de Versailles, Europe et Apollon Pythien, d'après l'antique. Il est mort en 1708. Girardon fut le maître de *René* CHARPENTIER, qui mourut à Paris en 1723. Cet artiste ne manquoit pas de talent; mais il avoit une manière sèche. Il dessina les figures du cabinet de Girardon, et en grava même une partie. Un bon élève de Coysevox fut *François* COUDRAI, né à Villacerf en Champagne, mort à Dresde en 1727, premier sculpteur du roi de Prusse. On lui doit encore *Jean* THIERRY, qui naquit à Lyon en 1669, d'un père sculpteur. Il fut appelé en Espagne, où il travailla très-longtemps en marbre, en bronze et en plomb, pour les jardins et le palais de Saint-Ildephonse. *René* FRÉMIN, né à Paris en 1672, travailla à Rome dans l'école du chevalier Bernin. Les défauts de ses ouvrages l'emportent de beaucoup sur quelques beautés en petit nombre. La figure de la SAMARITAINE (*V.* ce mot) sur le Pont-neuf étoit de lui. *Camille* FALCONET, né à Lyon en 1671, et mort à Paris en 1762, est mis au nombre des sculpteurs qui ont illustré la France. La décoration de la chapelle du Calvaire à Saint-Roch, étoit l'ouvrage de cet artiste; mais on compte, entre ses productions capitales, la statue équestre du czar Pierre I, exécutée en bronze et fondue d'un seul jet. L'AMOUREUX, né en 1674, eut pour maître Nicolas Coustou. Lyon, sa patrie, renfermoit plusieurs ouvrages remarquables produits par son ciseau. *Guillaume* COUSTOU, né à Lyon en 1678, fut l'élève de Coysevox, son oncle. Les uns le disent l'égal de son frère Nicolas, les autres prétendent qu'il le surpassa. Entre les morceaux qui ont assuré sa réputation, on cite le fronton du château d'eau vis-à-vis le Palais royal. Il y a représenté la Seine désignée par un fleuve, et la fontaine d'Arcueil par une nymphe. Les deux beaux chevaux placés à l'entrée des Champs-Elysées sont du même artiste. *Jacques* ROUSSEAU, élève de Nicolas Coustou, naquit à Chavagnes en Poitou, en 1681. Le plus grand nombre de ses ouvrages est à Madrid, où il travailla en qualité de premier sculpteur du roi d'Espagne, et où il mourut. *Antoine* VASSÉ naquit en

1683 à Seine en Provence. Dandré Bardon loue entre autres sa sculpture du portail des Capucines de Paris. Il faut placer parmi les sculpteurs habiles *François* DUMONT, né à Paris en 1688. Son père, sculpteur lui-même, l'éleva dans sa profession. Beaucoup de ses ouvrages étoient à Petit-Bourg. On vante surtout les deux figures de Saint Jean et Saint Joseph, et les deux autres parallèles de Saint Pierre et Saint Paul, qu'on voit au portail de Saint-Sulpice. Les Dominicains de Lille renfermoient un monument plus capital, exécuté par cet artiste; c'étoit le mausolée de Louis de Melun, que j'ai fait graver dans mes *Antiquités nationales*, tom. v, art. 56, pl. 1. *Edme* BOUCHARDON, né à Chaumont en Bassigny, en 1698, reçut les premières leçons de son père, sculpteur et architecte. Il s'est formé dans l'école de Guillaume Coustou. Dans la construction de la fontaine de la rue de Grenelle à Paris, il a déployé son talent comme statuaire et comme architecte : c'est le plus considérable de ses ouvrages. Un autre ne parut pas moins digne d'éloges ; c'étoit la statue équestre de Louis XV, érigée sur la place de ce nom, et détruite en 1792. La statue et le cheval avoient été fondus d'un seul jet. Le cheval étoit un chef-d'œuvre le plus beau, le plus pur qu'on eût encore vu. On admire son ciseau, on estime aussi son crayon, les dessins qu'il a faits à Rome ont quelque chose de plus gras et de plus hardi. De retour à Paris il avoit pris une manière plus léchée et plus finie. Il a dessiné les pierres gravées qui accompagnent le traité de Mariette, mais on voit qu'il n'avoit aucune idée du style antique. Etienne Fessard, Preysler, Soubeyran, le comte de Caylus, ont gravé d'après les dessins de Bouchardon, les cris de Paris, et plusieurs bas-reliefs représentant des sacrifices et des sujets de la fable. Au surplus, on souhaiteroit plus de feu dans ses sculptures. Ses expressions sont plus douces que sublimes, et ses pensées plus sages que hardies. *Lambert-Sigisbert* ADAM, né à Nancy en 1700, étoit fils de Jacob-Sigisbert, sculpteur, qui lui enseigna son art. Après avoir étudié à Paris sous les plus habiles maîtres, il se rendit à Rome, où il fut employé à restaurer, entre autres, douze statues antiques, tirées des ruines du palais de Marius. Il imitoit mieux l'antique dans ses restaurations que dans ses ouvrages originaux. On estime les deux figures colossales qui décorent le haut de la cascade de Saint-Cloud; elles représentent la Seine et la Marne. Le groupe du bassin de Neptune à Versailles est aussi son ouvrage. Tout ce qu'a exécuté Adam se ressent, en général, d'un goût sauvage et barbare. Pour persuader que personne ne savoit fouiller le marbre comme lui, il faisoit en sorte que tout formât des trous dans ses sculptures : aussi ses figures ressemblent-elles à des rochers. On compte parmi les élèves de Guillaume Coustou, *Claude* FRANCIN, né à Strasbourg en 1701. Quelques églises de Paris renfermoient de ses ouvrages. *Paul-Ambroise* SLODTZ, né à Paris en 1702, ne fut pas un sculpteur médiocre. Paris vit naître, en 1704, *Jean-Baptiste* LEMOYNE, fils de *Jean-Louis*. Ses deux ouvrages capitaux sont un monument consacré à Louis XV, en 1744, par les Etats de Bretagne, et la statue équestre et colossale du même prince à Bordeaux. Lemoyne étoit l'auteur du mausolée de Mignard, ouvrage d'une riche sculpture, ainsi que de celui de Crébillon. Il a fait un très-grand nombre de portraits. On reconnoit dans toutes ses productions un artiste plein d'esprit et de feu, mais peu correct. On voit clairement qu'il s'est formé sur les ouvrages

des peintres français, et qu'il a négligé l'antique et les plus grands maîtres des écoles de Rome et de Florence. *René-Michel* SLODTZ, plus connu sous le nom de *Michel-Ange*, naquit à Paris en 1705, et fut supérieur en talent à ses frères Paul-Ambroise et Sébastien-René. Lyon possédoit de lui deux bustes précieux, l'un de Calchas, et l'autre d'Iphigénie. Le tombeau de Languet de Gergy, à Saint-Sulpice, lui fit beaucoup d'honneur. Les bas-reliefs dont Slodtz a orné le porche de Saint-Sulpice, sont autant de chefs-d'œuvre de grace et de bon goût. On cite avec beaucoup d'éloge une copie du fameux Christ de Michel-Ange, placée à Rome dans l'église de la Minerve. La manière de Slodtz paroît aussi simple que grande; les attitudes de ses figures sont gracieuses et souples. Peu l'ont égalé dans l'art de bien draper. Quoique excellent dessinateur, on peut néanmoins lui reprocher d'avoir quelquefois péché contre la pureté des formes. Il avoit laissé des modèles et des dessins où l'on retrouvoit son génie. *Nicolas-Sébastien* ADAM, frère de Lambert-Sigisbert, naquit à Nancy en 1705, et fut l'élève de son père. Un bas-relief de la chapelle de Versailles, représentant le martyre de Sainte Victoire, étoit mis au nombre de ses meilleurs ouvrages. Il eut part, avec son frère, au principal groupe du bassin de Neptune à Versailles : c'est de lui que sont la figure de la Néréide, l'enfant, la vache marine, les monstres marins et le dauphin. Il avoit fait, dans l'église de Bon-Secours près de Nancy, le mausolée de la reine de Pologne. On estime son Prométhée, dont il fit présent au roi de Prusse. Adam fut supérieur à ses deux frères, sans atteindre cependant au mérite des statuaires d'un très-grand prix. On a peu de détails sur la vie et les ouvrages de *François-Gaspard* ADAM, frère des deux précédens, né à Nancy en 1710. *Jean-Baptiste* PIGALLE, né à Paris en 1714, eut pour maître Le Lorrain et Lemoyne le-père. Cet artiste débuta à Lyon par ce beau Mercure, qui suffit seul à sa réputation. Cette statue fut exécutée en grand, et donnée au roi de Prusse, ainsi que la figure de Vénus, destinée à lui servir de morceau correspondant. On admiroit le groupe d'enfans qui décoroit la façade de Saint-Louis du Louvre; mais la figure naïve d'un enfant tenant une cage d'où son oiseau s'est échappé, passoit pour un morceau précieux, par la vérité des formes et de l'expression. Le mausolée du maréchal de Saxe, à Strasbourg, étoit la plus grande composition que l'on connût. La statue pédestre de Louis XV en bronze, érigée à Reims, et les deux figures qui l'accompagnoient, étoient regardées comme un chef-d'œuvre d'exécution. Pigalle fit aussi plusieurs portraits en marbre et en bronze d'une grande beauté et d'une parfaite ressemblance, tels que ceux de Diderot, de l'abbé Raynal, de MM. Maloët et Perronet, et de l'abbé Gougenot. Parmi ses élèves on distingue MM. MOUCHY, son neveu, MOETTE, LEBRUN et BOCQUET. *Guillaume* COUSTOU, fils de Guillaume, dont j'ai parlé, naquit à Paris en 1716. Entre autres ouvrages remarquables, il fit pour le roi de Prusse les statues de Mars et de Vénus. Un de ses plus considérables fut le mausolée du dauphin et de son épouse, dans l'église cathédrale de Sens. Coustou fut peu laborieux; l'invention de ses ouvrages lui appartient; mais on sait que pour l'exécution, il se reposoit sur des sculpteurs habiles, que le défaut de fortune obligeoit à lui vendre leur talent. DUPRÉ, bon élève de Pigalle, fut sur-tout un de ceux qu'il employa. Cet artiste, mort obscur, a fait une partie des figures de l'hôtel de la Monnaie

de Paris, et avoit sculpté entièrement le fronton de Sainte-Geneviève, aujourd'hui le Panthéon. *Jacques-François-Joseph* SALY, naquit à Valenciennes en 1717. Il fut l'auteur d'une statue pédestre de Louis XV, placée dans sa ville natale. Son second morceau capital est la statue équestre en bronze de Christian IV, roi de Danemarck, érigée à Copenhague.

Les sculpteurs vivans aujourd'hui ou morts depuis six ans environ, sont : *Jean-Louis* BOYER, élève d'Allegrin ; *L. F.* BOIZOT ; *J. B.* BUDELOT, et CARTELLIER, tous deux élèves de BRIDAN, père ; *Thom.-Nic.* DELAISTRE, élève de LECOMTE et de VASSÉ, a fait la statue de Phocion qu'on voit au Sénat-Conservateur. *Jean* DEMONTREUIL ; *Edme-Jacq.* DUMONT, élève de PAJOU ; ESPARCIEUX, a fait le buste de G. T. Raynal, et de Médard Stouf ; JOPLERE, élève de BERRUER, a exécuté en ivoire le groupe de la mort de Lucrèce, et le buste d'Hérodias ; *J. P.* LE SUEUR, on voit de lui, au palais du Sénat, le buste d'Eustache Le Sueur, peintre ; *Pierre* MÉRARD, sorti de l'école de Bouchardon ; MONOT, élève de Claude Vassé ; PETITOT ; *Claude* RAMEY, né à Dijon, élève de Devosge et de Gois, père, a fait entr'autres le buste en marbre de Scipion l'Africain ; *Philippe* ROLAND, l'élève de Pajou, a exécuté en marbre le buste de l'amiral Ruyter, destiné, comme celui de Scipion, à orner la galerie des Tuileries ; THIERARD, élève de feu Barthélemi ; *Jean-Baptiste* STOUF, élève de Coustou, a fait le buste en marbre de Lavoisier, pour la galerie des Tuileries, et la statue du général Joubert, qu'on voit au Sénat-Conservateur ; BOQUET ; *Pierre-Charles* BRIDAN, élève de son père, a fait le buste en marbre de Marlborough ; BRUNET ; CHARDIN, élève de Michel-Ange Slodtz, a fait le buste de Rollin ; *Jean-Martin* RENAUD, a exécuté en cire deux bas-reliefs encadrés, représentant les combats de Thésée contre les Amazones ; MOUCHY a fait le buste en marbre du duc de Sully, pour la galerie des Tuileries ; *François* MASSON, fut élève du dernier Coustou ; CHAUDET, élève de Stouf, a fait le buste colossal de l'empereur Napoléon dans la salle du Corps-Législatif, et le buste de l'impératrice, celui de M. le conseiller d'état Fourcroy, un jeune enfant endormi, etc. ; *Michel* CLODION ; COMOLLI, piémontais, a exécuté la statue colossale de l'empereur, alors premier consul ; *Charles-Louis-*CORBET, élève de Berruer ; *Jean-Louis* COUASNON, élève de d'Huez ; *J. C. N.* LUCAS, sorti de l'école de Pigalle, a fait, pour la galerie des Tuileries, le buste en marbre de Duguay-Trouin ; *Jean-François-Joseph* LERICHE, chef de l'atelier de sculpture à la manufacture de Sèvres, a exécuté, en biscuit de Sèvres, la figure équestre de l'empereur, alors premier consul ; *F. F.* LEMOT, élève de Dejoux, a fait le buste en marbre de Jean Bart, qui a été donné par l'empereur, à la ville de Dunkerque ; DUMONT ; LANGE, de Toulouse, a fait, pour la galerie de l'empereur, le buste en marbre du grand Colbert ; *Etienne-Pierre-Adrien* GOIS, a fait pour la même galerie, le buste en marbre du chancelier de l'Hôpital ; *Edme-Etienne-François* GOIS, fils et élève du précédent, est auteur d'un groupe de trois hommes ; il a fait aussi, pour la galerie des Tuileries, Gustave-Adolphe, roi de Suède. Le buste en marbre d'Alexandre, plus fort que nature, par DEJOUX, a la même destination. SALVAGE, sculpteur et médecin, a fait l'écorché du Gladiateur. On a de RENAUD, plusieurs portraits ; *P. N.* BEAUVALLET, élève de Pajou ; BLAISE, né à Lyon, a exé-

cuté, pour le gouvernement, le buste en marbre de Jules Romain; MONPELLIER, élève de Lemoine; LORTA, élève de Bridan, père; FOUCOU, a fait la statue en plâtre d'Eustache Le Sueur. Le buste du général Kosciusko, est l'ouvrage d'EGENSVILLER, élève de Dejoux; DESEINE; CARDELLI a exécuté, pour le Gouvernement, le buste en marbre de Gérard Dow. *Augustin* PAJOU, élève de Coustou; HOUDON a fait une Diane, une Fileuse, un Morphée, et a exécuté plusieurs bustes; *Philippe* ROLAND, élève de Pajou; ALLEGRIN. Les arts viennent de perdre récemment JULIEN, né à Saint-Paulien. On estime sur-tout sa Baigneuse qu'on voit au palais du Sénat: cette statue avoit été faite pour la laiterie de Rambouillet. Enfin, MOËTTE, élève de Pigalle.

Quelques femmes s'adonnent avec succès à l'art pénible de la sculpture; telles sont: Mme *Julie* CHARPENTIER, élève de Pajou; Mme *Antoinette* GENSOUL DESFONTS, élève de Carlini, à Londres; madame MILOT, qui, entr'autres, a exécuté en plâtre le buste de M. Grandménil, du théâtre français, est l'auteur d'une Diane.

Parmi le petit nombre de SCULPTEURS FLAMANDS, HOLLANDAIS, ANGLAIS et RUSSES, je me bornerai à citer ceux qui suivent: *François* DUQUESNOI, né à Bruxelles, en 1594, fut appelé par les Italiens *il Fiamingo*, Le Flamand; nom sous lequel il est plus connu. Formé par son père, il alla ensuite à Rome, où d'abord il se fit une grande réputation par sa manière de traiter les enfans, partie dans laquelle il n'a encore été égalé par personne. On admire sa figure de Sainte Susanne, placée à Notre-Dame de Lorette; mais celle de Saint André, dans la Basilique de Saint Pierre, est une des plus belles de Rome moderne. Tout ce qu'a produit son ciseau offre un goût pur, une grande correction de dessin, et l'exacte imitation de la nature et de l'antique. Pour trouver le moyen d'atteindre à la perfection, il faisoit plusieurs modèles, non-seulement du corps, des bras, des mains, des jambes, des pieds, et sur-tout des têtes, mais encore des doigts, et des masses de plis des draperies. *Philippe* BUYSTER, né à Bruxelles, en 1595, passa la plus grande partie de sa vie en France, où il mourut à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. On voyoit de lui à Sainte-Geneviève, le tombeau du cardinal de La Rochefoucauld. Il avoit fait pour le parc de Versailles un joueur de tambour de basque, deux satyres groupés, la déesse Flore, et plusieurs autres morceaux qui prouvoient sa capacité. *Sébast.* SLODTZ, né à Anvers, en 1655, vint se perfectionner dans l'école de Girardon. On a de lui, aux Tuileries, la figure d'Annibal qui compte les anneaux des chevaliers romains; elle est justement estimée par la précision des formes, et par la beauté du travail, mais elle manque de noblesse et d'expression. Slodtz avoit aussi fait quelques figures pour Versailles et Marly. *Artus* QUELLIUS avoit embelli Anvers, sa patrie, de plusieurs morceaux de sculpture, qui le mettent au rang des bons artistes flamands. Anvers a encore produit *Gérard* VAN-OBSTAL, mort à Paris, en 1668. Il montra beaucoup de talent pour les bas-reliefs, et travailloit parfaitement bien l'ivoire. *Grinling* GIBBONS, mort à Londres, en 1721, se distingua sur-tout dans la partie de l'ornement. On vante de lui des morceaux qui tirent leur prix de la délicatesse du travail et de l'extrême patience; tels que des oiseaux dont il semble que l'on peut compter les plumes, une cravate de dentelle admirablement bien imitée, etc., etc., etc. Il excelloit également à

sculpter des fleurs; la chapelle du château de Windsor en offre des preuves incontestables. Parmi les sculpteurs qui florissoient en Angleterre il y a trente ans, WILTON se distingua dans le genre gracieux; il a fait de belles copies de la Vénus de Médicis, et de l'Apollon du Belvédère. RYSBRACK mit de l'expression et de la variété dans ses ouvrages; mais il réussit parfaitement à bien représenter les charmes et la beauté des femmes. NOLLIKENS sut donner de bonnes attitudes à ses figures, mais on lui reproche de manquer souvent de correction. Les meilleurs morceaux de SHEEMAKER prouvent son habileté; mais on regarde tout ce qu'il a fait comme bien au-dessous de ce que son génie vif et fécond pouvoit produire. *Albert* DURER, qui s'est distingué dans beaucoup de branches des beaux-arts, s'est aussi fait connoître avec avantage comme sculpteur en bois et en pierre, par de grandes et petites figures, par des bas-reliefs, et des reliefs entiers (*V.* ECOLE ALLEMANDE et GRAVURE). *Léonard* KERN, né à Forchtenberg, dans l'Odenwald, vers 1580, étudia d'abord en Allemagne, puis en Italie. Il sculpta avec beaucoup d'habileté en pierre, en ivoire et en bois. Son fils *Jean-Jacques* KERN, se perfectionna aussi en Italie, et travailla ensuite à Amsterdam et à Londres, où il mourut en 1668. *Geoffroi* LEYGEBE, né en 1630, en Silésie, et mort à Berlin en 1683, avoit l'art étonnant et difficile de tailler de jolies petites statues équestres dans de gros lingots de fer. Le premier morceau de ce genre représente l'empereur Léopold; il est conservé à Copenhague. Le second représente Charles II, roi d'Angleterre, en chevalier de Saint-Georges; on le voit dans le Musée de Dresde. Le troisième et le plus beau, qui se trouve dans le cabinet du roi, à Berlin, représente le grand-électeur Frédéric-Guillaume, sous les traits de Bellerophon, assis sur le Pégase, et combattant la chimère; on a gravé ces trois morceaux précieux. *Mathieu* RAUCHMÜLLER travailla à la colonne dite de la Trinité, à Vienne, qui fut terminée en 1693; *And.* DE SCHLÜTER, né à Hambourg, vers 1663, apprit l'art de la sculpture à Dantzic, et alla ensuite à Rome, où il étudia sur-tout la manière de Michel-Ange. Appelé à Berlin en 1692, il y fit les modèles de beaucoup de statues, de bas-reliefs, d'ornemens, de trophées, et sur-tout de la belle statue équestre de l'électeur Frédéric-Guillaume I, laquelle fut coulée en 1700 par *Jean* JACOBI. On ne peut pas refuser le titre d'artiste ingénieux à *Balthasar* PERMOSER, né, en 1650, dans le pays de Salzbourg, où il s'ébaucha. Après s'être formé à Vienne, il passa en Italie, et y travailla 14 ans. Il se rendit ensuite à Berlin, et de-là à Dresde, où il mourut en 1732. Permoser est plus connu sous son prénom *Balthasar*, que sous son nom de famille. Le ciseau de *François-Xavier* MESSERSCHMIDT, a orné Vienne, sa patrie, de plusieurs beaux ouvrages. *Conrad* OSNER, de Nürnberg, est mort à Pétersbourg en 1704. Le comte RASTRELLI, originaire d'Italie, et ZWENKHOF, de Vienne, ont décoré le palais d'été de l'empereur de Russie, et le jardin, de plusieurs statues, et d'autres morceaux de sculpture estimés. DUNKER et STAHLMEYR, l'un et l'autre de Vienne, et ROLAND, français d'origine, se sont distingués en Russie, comme modeleurs. DOMACHT, originaire de la Suisse, fut employé avec succès jusqu'en 1768, par la cour de Pétersbourg. A cette nomenclature je joindrai *Georges* PETEL, mort en 1636; *Nicolas* MILLICH, mort vers 1669; *Melchior*

BARTHEL, en 1674; *Georges-Geoffroi* WEYHENMEYER, en 1715; *Alexandre* DE PAPENHOREN, vers l'an 1745; SCHWARZ, de Dresde, fixé en Russie, travailla avec beaucoup d'art, en marbre, en métal et en bois. L'académie des arts de Pétersbourg possède de lui un bouquet dans un filet, où une araignée tend ses fils dans un coin; le tout est fait d'un seul morceau de bois. Un russe, nommé PAWLOF, après avoir étudié sous Dunker, vint se perfectionner à Paris. Il a fait plusieurs portraits, et entr'autres celui du grand-duc d'alors, depuis empereur sous le nom de Paul I; il travaille aussi en marbre. Enfin, on distingue encore parmi les sculpteurs vivans ou récemment morts, *Auguste* NAHL, *Valentin* SONNENSCHEIN, DENNER, HICKLEY, OHNMACHT, né en Suabe, fixé maintenant à Strasbourg, où il a exécuté le monument funèbre du général Desaix.

La sculpture étoit pratiquée avec succès en ESPAGNE, dès le onzième siècle. La Castille vit fleurir vers l'an 1033 un certain APARICIO. D. Sanche-le-Grand lui fit construire la châsse de saint Millan, qui se conserve dans le monastère de Yuso. Elle est formée de vingt-deux compartimens en bas-reliefs, travaillés en or et en ivoire. Ces différens morceaux, ainsi que les figures qui les accompagnent et les ornemens accessoires, ne manquent ni de grace ni de proportion. RODOLPHE aida Aparicio dans ses ouvrages. MATEO, sculpteur et architecte, se fit connoître vers le milieu du douzième siècle. Il construisit l'église cathédrale de San-Yago en Galice, et l'orna de statues dans le goût du temps. Les figures placées à la façade principale sont très-peu estimées. On voit beaucoup plus volontiers les bas-reliefs de la grande voûte. La forme, l'attitude, la draperie des figures, tout respire le style gothique. BARTOLOMÉ fit, en 1278, neuf statues en pierre, grandes comme nature, pour le portail de l'église cathédrale de Tarragone. On en voit aussi quelques-unes de *Jacques* CASTAYLS, de Barcelone, qui vivoit en 1375. Vers le même temps, ANRIQUE exécuta les reliefs du tombeau du roi D. Henrique II. *Ferrand* GONZALEZ florissoit en 1399. En 1410, CENTELLAS sculpta les stalles du chœur de l'église épiscopale de Palencia. *Alphonse* et *François* DIAZ, *Alphonse* FERNANDEZ DE SAHAGUN, *Alphonse* RODRIGUEZ, *Alvar* GONZALEZ, *Alvar* MARTINEZ, *Alvar* RODRIGUEZ, *Christophe* RODRIGUEZ, *Jacques* FERNANDEZ, *Ferrand* GARCIA, *Ferrand*, *Jean* et *Martin* SANCHEZ, *Jean* ALFONZO, *Jean* FERNANDEZ, *Jean* RODRIGUEZ, *Michel* RUIZ, *Pierre* GUTIERREZ NIETO, *Pierre* et *Antoine* LOPEZ, furent tous employés, de 1418 à 1425, à faire les ornemens de la façade principale et de la tour de l'église cathédrale de Tolède. De ce nombre sont encore *Alphonse* GOMEZ, *Jacques* RODRIGUEZ, *Garcia* MARTINEZ et *Jean* RUIZ. Le retable en marbre du grand autel de l'église de Tarragone fut commencé en 1426, par *Pierre* JUAN, et achevé depuis par son associé *Guillen* DE LA MOTA. Les bas-reliefs dont il est orné sont mis au nombre des meilleurs ouvrages avant la renaissance des arts. Outre diverses statues en terre, *Laurent* MERCADANDE DE BRETAGNA exécuta en marbre le tombeau du cardinal Jean de Cervantes, dans le style gothique. Ses ouvrages, qu'on voit dans la cathédrale de Séville, ne manquent ni de goût ni d'intelligence. Parmi ses élèves, celui qui se distingua le plus fut *Onuphre* SANCHEZ, fils de Barthelemi Sanchez. On estime ses bas-reliefs des stalles de l'église épiscopale de Séville. *Alphonse* DE

LIMA vivoit en 1459 à Tolède ; ainsi que *François* DE LAS ARENAS, *Ferdinand* GARCIA, *Jean* et *Pierre* GUAS, *Laurent* BONIFACIO, sculpteur et graveur, et *Rui* SANCHEZ, qui tous passent pour les meilleurs artistes du temps. Ceux qui fleurirent de 1450 à 1500, sont *Jean* CASTELUOU, sculpteur et orfèvre à Valence; *Jacques* CASTELUOU, son fils et son élève ; on fait cas de leurs ouvrages. *Jean* ALEMAN, résidant à Tolède ; il donnoit de bonnes attitudes à ses figures, et les drapoit bien. *Gilles* DE SILOÉ ; il se fit une grande réputation à Burgos, par le tombeau de Jean II, roi d'Espagne, et par celui de l'infant Dom Alphonse. *Paul* ORTIZ, qu'on regarde comme l'un des restaurateurs de la bonne sculpture en Espagne. Ses figures ne manquent ni de caractère ni d'expression; le tombeau du connétable D. Alvaro de Luna, dans la cathédrale de Tolède, fait honneur à son talent. ANDRES, qui travailla conjointement dans la contrée de Rioja avec NICOLAS ; leurs ouvrages, ainsi que ceux de *Jacques* DE LA CRUZ, ont le caractère gothique, mais décèlent une exécution facile. *Bernard* DE ORTEGA, et sur-tout DANCART, sont mis au nombre des bons maîtres qui aient fleuri dans Séville. On estime aussi le ciseau de MARCO, élève de ce dernier. Parmi les sculpteurs les plus accrédités du commencement du 16e siècle, furent *Ant.* DE FRIES, *Barthel.-Jean* MORAN, CRISTIANO, *Jacques* DE GUADALUPE, *François* DE ARANDA, *François* DE CIBDAD, GUILLEMIN DIGANTE, *Jean* DE ARANDA, *Jean* DE AUGOS, *Jean* PETI, *Pierre* DE SAINT-MICHEL, RODRIGO, SALAS, SOLORZANO, *Jacques* DE LANOS, LABERROX, LUXAN, qui contribuèrent plus ou moins à l'embellissement intérieur et extérieur de la cathédrale de Tolède, et aux ornemens de la belle châsse de cette église. Dans le cours du même siècle, c'est-à-dire, de 1500 à 1550, ont paru *Pierre* MILLAN, élève d'Onuphre Sanchez ; il fut le maître de Jean Millan, son fils. *Jean* OLOTZAGA, sculpteur et architecte, dont les ouvrages se voient à la cathédrale de Huesca. *François* DE LARA, GOMEZ OROZCO, qui étudia à Séville sous Onuphre Sanchez ; *Sébastien* DE APONTE, castillan, qui travailla avec assez de goût ; on vante les bas-reliefs qu'il fit pour les stalles du chœur du collége de *Medina del Campo*. On fait quelque cas de *Dominique* MICIER, élève de Dancart. *Jean* PEREZ, sculpteur et imager à Séville ; il fit des statues colossales pour le dôme de la cathédrale de Séville. *Jean* ALEMAN, élève de *Georges* FERNANDEZ ALEMAN, qui eut quelque réputation. *Jean* MORLANES, à l'exemple des meilleurs maîtres du commencement du seizième siècle, suivit la manière d'Albert Durer, qui alors étoit adoptée en Espagne. *Barthélemy* DE AGUILAR et *Gauthier* DE CARDENAS furent choisis avec *Ferdinand* DE SAHAGUN et *Pierre* IZQUIERDO, pour orner de sculptures le théâtre ecclésiastique de l'université d'Alcada de Henarez. *Rodrigue* ALEMAN, qui se fit remarquer par des compositions grotesques et ridicules : il s'étoit établi à Plaisance, en Italie. *Jean* MILLAN, fils et élève de *Pierre* ; *Barthélemi* ORDONEZ, de Barcelone, l'un des plus célèbres de son temps, sur-tout dans le genre des bas-reliefs en marbre. Le magnifique tombeau du cardinal D. Fr. Xim. Cisneros, dans l'église du collége de Saint-Ildéfonse, est un ouvrage exécuté avec autant de hardiesse que de goût. *Barthélemi* LOPEZ, qui ne fut pas sans mérite ; OLARTE, qui travailla en terre cuite ; BARTOLOMÉ, sculpteur et

graveur sur métaux ; *George* FERNANDEZ ALEMAN, mis au rang des bons maîtres ; *François* DE ORTEGA, qui s'acquit un grand mérite ; il eut pour fils et pour élèves *Bernardin* et *Onuphre*, qui furent inférieurs à leur père. MOYA, élève de Georges Fernandez Aleman ; *Damien* FORMENT, sculpteur et architecte, né à Valence; il étudia sous Donatello en Italie, et en prit la bonne manière. *Sébastien* DE ALMONACID, qui se distingua à Tolède et à Séville ; *François* DE LIMPIAS, sculpteur et architecte ; *Nicolas* DE LÉON, formé par Georg. Fernandez Aleman. On voit de lui d'assez belles figures d'albâtre dans la cathédrale de Séville. *Jules* DE AQUILES, natif de Valladolid, où il a laissé des preuves de talent, ainsi que dans quelques autres lieux de la Castille ; *Louis* GIRALDO, qui exécuta de concert avec *Jean* DE RES de beaux bas-reliefs pour l'église d'Avila ; *Jacques* DE RIANO, sculpteur et architecte; ses compositions, quoique riches, ne manquoient ni de sagesse ni de goût ; il dessinoit assez correctement le nud, et drapoit même assez bien pour le temps ; c'est du moins ce que prouvent les morceaux qui nous restent de lui à Séville. GUIOT DE BEOGRANT donnoit de bonnes attitudes à ses statues ; *Georges* DE CONTRERAS ; *Jean* PICARDO DE PENAFIEL a joui d'une grande réputation. On voit à Séville et dans l'église d'Avila, quelques ouvrages de CORNIELIS ou CORNUALIS DE HOLANDA, qui méritent des éloges.

Dans le nombre des sculpteurs qui ont principalement illustré la première moitié du seizième siècle, on peut compter encore *Jean* DE CANTALA, *Jean* DE BADAJOZ, sculpteur et architecte; *Pierre* DE CASTRILLO, son élève ; *Michel* DE ESPINOSA : ces trois derniers travaillèrent aux sculptures du célèbre cloître du monastère de S. Zoïle. *Léonard* ALCAS VASCO DE TROYA, qui a fait d'excellens bas-reliefs à l'une des portes de l'église de Tolède ; *Pierre* FURMENT, catalan ; il étudia en Italie sous différens maîtres de l'école florentine, dont il suivit la manière. Cet artiste excella dans les bas-reliefs en marbre. *Pierre* DE VALDELVIRA, né à Alcaraz, où il mourut en 1565. Il se forma principalement sur les ouvrages de Michel-Ange Buonarroti. Pierre fut l'un des plus habiles maîtres de son temps ; les morceaux qu'on voit de lui à Jaen, à Ubeda, à Baeza et ailleurs, offrent une grande richesse de dessin et une extrême fécondité, unies à un bon goût et à une belle ordonnance. *Christophe* AUDINO, qui fut à la fois sculpteur, architecte et graveur sur métaux ; *Gaspard* DE TORDESILLAS, élève célèbre ; *Alphonse* BERRUGUETE, sculpteur, peintre et architecte. Ce dernier, après avoir étudié et travaillé longtemps en Italie sous Vasari et Buonarroti, revint en Espagne. Il fut le premier qui y établit la correction du dessin, les belles proportions du corps humain, cette grandiosité antique, cette élégance de formes, en un mot, cette expression qui donne la vie au marbre et à la couleur. Saragosse, Grenade, Valladolid, Madrid, Palencia, Salamanque, Tolède, etc. renferment des ouvrages qui ont immortalisé Berruguete. Avant son retour d'Italie, *Philippe* DE VIGARNI étoit le maître qui eût en Espagne le plus de réputation. XAMETE, sculpteur et architecte, a laissé à Tolède et à Cuença des monumens de son génie. *Grégoire* PARDO s'est distingué à Tolède par des figures pleines de caractère et d'expression. L'intervalle de 1550 à 1600 ne produisit pas un moins grand nombre d'artistes. Je ne ferai connoître également que les principaux. Le mo-

nastère de Saint-Jérôme, à Grenade, renferme des ouvrages dignes d'éloge, exécutés par *Jacques* DE NAVAS. Il avoit étudié sous Berruguete, dont il fut un des plus savans élèves; sa manière étoit grande et hardie. La même école avoit formé *Jérôme* DE VALENCIA, qui travailla toujours avec goût. *Pierre* DE SALAMANCA eut le crédit d'obtenir, en 1558, un rescrit royal qui plaça l'état de sculpteur au nombre des professions libérales, et qui le déclara distinct de celui d'artisan. On admire à Saragosse plusieurs ouvrages capitaux de *Jacques* MORLANÈS, dit MORLANÈS le jeune. *François* DE VILLALPANDE, mort en 1561, s'est distingué à Tolède par des compositions qui ne sont pas sans quelque grace, et sans quelque délicatesse. *Nicolas* DE VERGARA, dit *le Vieux*, mort à Tolède en 1574, et *Nicolas* son fils, peintre et architecte, se sont fait un nom dans la sculpture. On vante l'habileté de *Joseph* GONZALEZ, mort en 1584, à Valence, et d'*Etienne* JORDAN, élève du célèbre Berruguete. La principauté de Catalogne offre de très-bons ouvrages de *Christophe* DE SALAMANCA, qui fut un des meilleurs artistes espagnols. *Paul* DE CÉSPEDES, né à Cordoue, fut l'artiste le plus érudit et le plus habile qu'ait produit l'Espagne. Il se rendit célèbre non-seulement comme peintre, sculpteur et architecte, mais encore comme poète, car il a laissé un poëme sur la peinture, qu'on met au-dessus de tous ceux qui ont été faits dans d'autres langues. On admire l'élégance et la pureté de son dessin, la noblesse et le bon air de ses figures. Il étoit savant dans l'anatomie, traitoit avec intelligence le clair-obscur, excelloit dans le coloris. Ses ouvrages se faisoient aussi remarquer par une grande vérité d'expression, et sur-tout par l'invention. Ses dessins, qu'il exécutoit toujours en pierre noire et rouge, sont fort rares et très-estimés. *Jean-Louis* ZAMBRANO, *Antoine* MOHEDANO, *Jean* DE PINALOSA, *Antoine* DE COUTRERAS et *Christophe* VELA furent les élèves les plus renommés qui sortirent de son école. *Nicolas* DE VERGARA, natif de Tolède, se fit un plus grand nom que son père *Nicolas*, dit *le Vieux*.

Le dix-septième siècle a vu fleurir *Alphonse* SARDIGNA, *Grégoire* HERNANDEZ ou FERNANDEZ, né en Galice; les ouvrages dont il a embelli Madrid, Salamanque et sur-tout Valladolid, l'ont fait placer au rang des bons maîtres. Il étudia et suivit la manière de Michel-Ange Buonarroti. Il fut aidé dans ses travaux par *Jean-Franç.* DE HIBARNE, son gendre, et son meilleur élève. *Augustin* PUJOL, catalan; il composoit, dessinoit et drapoit avec beaucoup d'intelligence et de goût; *Emmanuel* PEREYRA, portugais, qui se fixa fort jeune en Espagne, où il donna des preuves d'un grand talent. On vante la statue en pierre de saint Bruno, à Madrid, pour le caractère et l'expression. *Jean* MARTINEZ MONTAGNES, qui eut le talent de donner à ses figures des attitudes heureuses, naturelles, expressives; peu de sculpteurs espagnols l'ont égalé en cela, ainsi que dans l'art de draper. En peinture et en architecture, comme en sculpture, *Alphonse* CANO, né à Grenade en 1601, fut reconnu pour un maître d'un talent supérieur. Les temples de Séville, de Cordoue, de Madrid, de Valence, de Grenade et de beaucoup d'autres endroits, sont enrichis de ses ouvrages. *Louis* FERNANDEZ DE LA VEGA, né dans le pays des Asturies, étudia et imita les bons modèles. Il mourut à Oviedo en 1675. *D. Jean* DE REBENGA, de Saragosse, s'acquit quelque réputation

par ses petites figures en cire, remarquables par leur air gracieux et leur beau fini. Madrid, Grenade, Cordoue, Séville, Murcia et Malaga s'honorent de posséder de bons morceaux de *Joseph* DE MORA, mort à Grenade en 1725, et de *Pierre* DE MENA Y MEDRANO, élève d'Alphonse Cano. *Pierre* ROLDAN, natif de Séville, se montra digne d'avoir eu pour maître Jean Martinez Montagnez. Séville se fait gloire d'avoir donné le jour à *Louise* ROLDAN, fille de Pierre, morte à Madrid en 1704. On rechercha beaucoup ses petites figures d'argile, exécutées avec autant de goût que de délicatesse et de grace. Dans le nombre des sculpteurs du dix-huitième siècle, on cite avec éloge *D. Léonard* et *D. Raymond* CAPUZ; *D. Pierre* DUQUE CORNEJO, natif de Séville, inventoit et travailloit avec beaucoup de facilité. On a un grand nombre de ses dessins sur papier blanc à la plume et à l'encre de la Chine; il les faisoit pour les orfévres et pour d'autres artistes. *Pierre* COSTA, mort en 1761; *D. Jean* DE HINESTROSA; il réussissoit à faire des animaux en bois et en terre; il les colorioit ensuite de manière à leur donner une ressemblance frappante et capable de tromper l'œil. Il avoit donné des couleurs si vraies et si naturelles à une perdrix sculptée de sa main, qu'une perdrix vivante l'approcha pour l'agacer. Hinestrosa mourut à Séville en 1765. *D. Antoine* SALVADOR, appelé *le Romain*, mort à Valence en 1766; on a de lui des crucifix d'une grande beauté. *D. Louis* SALVADOR CARMONA, dont la plupart des ouvrages se voient à Madrid; il mourut en 1767. *D. Philippe* DE CASTRO, né en Galice; cet artiste contribua beaucoup à affermir le goût de la bonne sculpture en Espagne, et a laissé à Séville, à Madrid et ailleurs, de bons modèles à suivre. On place sa mort en 1775. *D. François* GUTIERREZ, mort à Madrid en 1782; les progrés de l'art, en Espagne, durent beaucoup aussi à ses talens. *D. François* ZARCILLO Y ALCARAZ; *D. Jean-Pascal* DE MENA, mort à Madrid en 1784; *D. Charles* SALAS, mort à Saragosse en 1788; *D. Emmanuel* ALVAREZ, qui mourut en 1797. Quant à ce que j'ai dit sur le plus ou moins de mérite des sculpteurs espagnols, j'en prends pour garant l'ouvrage intitulé: *Diccionari historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en Espagna, compuesto por D. Juan Augustin Cean* BERMUDEZ, etc.; Madrid, 1800, 6 vol. in-12.

Dans l'ouvrage de JUNIUS, *de Pictura veterum*, liv. II, chap. 3, et dans la *Bibliothèque grecque* de FABRICIUS, liv. III, ch. 24, §. 10, on trouve le catalogue des auteurs anciens qui ont écrit sur la sculpture. — Parmi les ouvrages modernes *sur la Théorie et l'Histoire de la Sculpture*, nous citerons: *Pomponii* GAURICI, *de Sculptura sive statuaria veterum dialogus*; Florent. 1504, in-4°, et dans le neuvième volume du *Trésor* de GRONOVIUS. — *L. B. de* ALBERTIS, *de Sculptura*; Basil., 1540, in-8°. — *De Cœlatura et Sculptura veterum*, par *Alde* MANUCE, se trouve dans le tom. IX du *Trésor* de GRONOVIUS. — Le IIIe et le IVe livre de l'ouvrage intitulé: *Gallus Romæ Hospes*, par *Ludovicus* DEMONTIOSIUS; Romæ, 1585; on les a réimprimés dans la *Dactyliothèque* de GORLÆUS, et dans le neuvième volume du *Thesaurus* de GRONOVIUS. — *Jul. C.* BULENGERUS, *de Pictura, Plastice et Statuaria*, dans ses *Opuscules*; Leyde, 1621, in-8°, et dans le neuvième volume de GRONOVIUS. — *P. P.* RUBENIUS, *de Imitatione statuarum græcarum*, dans le *Cours de Peinture*, par DEPILES; Paris, 1760, in-12. — Le premier chapitre du

premier livre, et le cinquième et sixième du second de l'*Archæologia litteraria de* ERNESTI, traitent *de Marmoribus, de Toreutice et de Plastice.* — *Commentationes duæ super veterum Ebore, eburneisque signis*, par M. HEYNE, dans le premier volume des nouveaux Mémoires de la Société Royale de Goettingue. Dans le quatrième et cinquième volume de ces mêmes mémoires, on trouve *Monumentorum etruscorum artis ad genera sua et tempora revocatorum illustratio*, par le même.

Ouvrages italiens : *Il Disegno del S. Ant. Franç.* DONI, *ove si tratta della scoltura e Pittura de' colori, de' Getti, de' Modegli, con molte cose appartinenti ;* Venetia, 1549, in-8°. — Plusieurs chapitres de l'introduction aux *Vite de più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori italiani, par* VASARI, traitent de la Sculpture. — *Due Trattati, uno dalle otte principale parti d'oreficeria, l'altero in materie dell' arte della Scultura, dove si vedono infiniti segreti per lavorare le figure di marmo, e del gettarle di bronzo, da Benvenuto* CELLINI ; Firenze, 1568, in-4°. — Dans les *Lezione di M. Benedetto* VARCHI, *Sopra diverse materie poetiche e filosofiche*, Firenze, 1549, on trouve une lettre de Cellini sur l'avantage que la sculpture a sur la peinture ; il y a un autre opuscule du même auteur, sur ce sujet, joint aux *Essequie di Michel-Angelo* BUONARROTI ; Firenze, 1564, in-4°. — *Les Discorsi sopra le antichita Romana di Vincentio* SCAMOZZI ; Venetia, 1582, avec quarante gravures in-fol., renferment plusieurs articles sur la Sculpture, et sur les Marbres qu'il faut choisir de préférence pour les statues. — *Il riposo di Rafaele Borghini, in cui si favella della pittura e della scultura, e de' più illustri pittori e scultori antichie moderni ;* Firenz., 1584, in-4°, et 1730 in-4°. — *Discorso intorno alla scultura e pittura, di Alessandro* LAMI ; Cremona, 1584, in-4°. — *L'Idea de' pittori, scultori e architetti ; del Cav. Federico* ZUCCARO ; Torino, 1607, in-4°. — *Avvertimenti e regole sopra l'architettura civile e milit., la pittura, scultura e prospettiva, da Pietro Antonio* BARCA ; Milano, 1620, in-fol. — *Le Pompe della scultura, da Giambattista* MORONI ; Ferrara, 1640, in-12. — *Trattato della pittura e scultura, uso ed abuso loro, composto da un teologo* (le Père OTTONELLI), *e da un pittore* (*Pietro da* CORTONA.); Firenze, 1652, in-4°. — *Discorso delle statue, da Giovanni Andrea* BORBONI ; Roma, 1661, in-4°. — *Lettera, nella quale si risponde ad alcuni quesiti di pittura, scultura*, etc. adressée au marquis Vincentio Capponi, par *Filippo* BALDINUCCI ; Romæ, 1681. — *Sfogamenti d'ingegno sopra la pittura e la scultura, dal P. Fr.* MINOZZI ; Venezia, 1739, in-12. — *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal sec. XV all XVII ;* Roma, 1754, in-4°., 7 vol. — *Dialoghi sopra le tre arti del Disegno*, par *Jean* BOTTARI ; Luca, 1754, in-8°.

En langue espagnole : *Varia commensuracion para la escultura y architettura*, por *D. Juan de Arphey Villafane ;* Madrid, 1675, in-4°.

En français : *Conférences de l'Académie royale de Peinture et Sculpture pendant l'année* 1667, par FÉLIBIEN ; Paris, 1668, in-4°. — *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des Arts qui en dépendent*, par FÉLIBIEN ; Paris, 1697, in-4°. — *Sentimens des plus habiles peintres, sur la pratique de la Peinture et de la Sculpture, mis en table de préceptes, avec plusieurs discours*

académiques, par *Henri* TESTELIN; Paris, 1680, in-fol. — *Traité des Statues*, par *François* LEMÉE; Paris, 1688, in-8°. — *Manuscrit pour connoître les médailles et les statues anciennes*, par *Nicolas de* PORCIONARO, *et quatre des plus savans et fameux antiquaires d'Italie;* Naples, 1713, in-4°. — *De la Sculpture, du talent qu'elle demande, et de l'Art des bas-reliefs*, par DUBOS, se trouve dans le cinquantième chapitre de la première partie de ses *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture.* — *Discours sur le beau idéal des peintres, sculpteurs et poètes*, par *Lamb. Herm.* TEN-KATE; se trouve avec la traduction des *Œuvres de Richardson;* Amsterdam, 1728, in-8°. — *Lettre sur la Peinture, Sculpture et Architecture;* Amsterdam, 1749, in-8°. — *Essai sur la Peinture, Sculpture et Architecture*, par *Louis-Petit* DE BACHAUMONT; Paris, 1751, in-12. — *Nouveaux sujets de Peinture et de Sculpture;* Paris, 1755, in-12. — Dans le volume XXIX des Mémoires de l'Académie des Inscriptions, il y a un Mémoire du comte de CAYLUS, sur un *moyen d'incorporer la couleur dans le marbre et de fixer le trait.* — *Réflexions sur la Sculpture*, par *Etienne* FALCONET; Paris, 1761, in-12. — *Essai sur la Sculpture;* se trouve avec le *Traité de Peinture* de DANDRÉ BARDON; Paris, 1765, in-12, 2 volumes. — *Histoire universelle, traitée relativement aux arts de peindre, de sculpter;* Paris, 1769, 2 vol. in-12. — *Ichnographie*, ou *Discours sur les quatre arts d'Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure, avec des Notes historiques, cosmographiques, chronologiques, généalogiques, et monogrammes, chiffres, lettres initiales, logogriphes*, par M. HERBERT; Paris, 1767, 5 vol. in-12. — *De l'Usage des Statues chez les anciens, essai historique;* Bruxelles, 1768, in-4°., avec gravures. Le comte de GUASCO est l'auteur de cet ouvrage. — *Lettre sur la Sculpture à M. Théodore de Smeth*, par M. HEMSTERHUIS le fils; Amsterdam, 1768, in-4°. avec gravures. — *Observations historiques et critiques sur les Erreurs des Peintres, Sculpteurs, etc., dans la représentation des sujets tirés de l'Histoire-Sainte, avec des éclaircissemens pour les rendre plus exactes;* Paris, 1771, in-12. — Dans le Cours d'Architecture de François BLONDEL, Paris, 1771, on trouve un *Mémoire sur l'Origine de la Sculpture.* — Nous citerons encore les ouvrages suivans, qui traitent de l'exécution de divers monumens de sculpture: *Discours sur la Statue équestre de Fréderic-Guillaume, érigée sur le Pont-Neuf à Berlin*, par *Ch.* ANCILLON; Berlin, 1703, in-fol. — *Description de ce qui a été pratiqué pour fondre d'un seul jet la statue équestre de Louis XIV*, en 1699, par Germ. BOFFRAND; Paris, 1743, in-fol. — *Description des travaux qui ont précédé, accompagné et suivi la fonte en bronze, d'un seul jet, de la statue équestre de Louis XV;* Paris, 1768, in-fol. — *Description de la Statue équestre que la compagnie des Indes orientales, à Copenhague, a consacrée à la gloire de Frédéric V, avec les explications des motifs qui ont déterminé le choix des différentes parties qu'on a suivi dans la composition de ce monument*, par *Jacques-François-Joseph* SAILLY; Copenhague, 1771, in-fol.

En langue anglaise on pourra citer: *A letter on poetry, Painting and Sculpture, by H.* KING; London, 1768, in-8°. — On trouvera aussi dans la *Collection of etrusc. greek, and Roman antiquities from the cabinet of M. Hamilton;* Naples, 1766, in-fol.

un mémoire sur l'Expression en Peinture et en Sculpture, ainsi qu'un *Précis historique sur l'état de la Sculpture chez les Grecs.*

En langue allemande: *Joachim* DE SANDRART, *Admiranda artis Statuariæ;* Nor. 1680, in-fol. — *Précis de l'Histoire et Principes des Beaux-Arts et des Sciences;* première livraison, qui renferme l'*Histoire et les Principes de la Sculpture;* Berlin, 1772, in-8°., par *A. F.* BUSCHING. — *Esquisse d'une histoire des Arts du Dessin;* Hambourg, 1781, in-8°., par le même. — *Philosophie des Sculpteurs*, par *Erneste-Louis* HUCH; Brandebourg, 1775, in-8°. — Le cinquième et sixième chapitre du *Traité sur la Littérature et les ouvrages de l'art de l'antiquité;* Leipsick, 1776, in-8°., par *Jean-François* CHRIST. — *Traité de la Plastique, ou quelques Observations sur la Forme et la Figure;* Riga, 1778. — Dans le premier volume de *l'Essai d'une académie des beaux-arts*, par *Chrétien-Frédéric* PRANGEN, on trouve un Mémoire sur la *Mécanique de la Sculpture.* — *Essai d'une histoire de la Sculpture* chez les anciens, par HOFSTÆTER; Vienne, 1778, in-8°. — On pourra encore consulter sur cette matière les différens ouvrages de Winckelmann.

Ouvrages qui traitent de quelques monumens de sculpture chez les anciens en particulier: CALLISTRATI Ἐκφράσεις *sive descriptio statuarum*, se trouve avec les œuvres des Philostrates. — La *Description de la Grèce de* PAUSANIAS, et les livres XXXIII et XXXVII de l'*Histoire naturelle de* PLINE, traitent aussi de cette matière. — Plusieurs *Mémoires* du comte DE CAYLUS sur des *Passages de Pline*, relatifs à des objets d'arts, sont insérés dans les volumes 19, 25 et 32 des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.* — *Edmundi* FIGRELII, *de Statuis illustrium romanorum liber singularis;* Holmiæ, 1656, in-8°. — *Joannes-Henrici* SCHLEMMII, *de Imaginibus veterum atriensibus prælim. et cubicularis dissertatio;* Jenæ, 1664, in-4°. — *Friderici* MÜLLERI, *Delineat. lib.* XI *quos molitus est de statuis romanorum et præcipue de natura statuarum quibus prisci romani bene meritos honorabant;* Giessæ, 1664, in-4°. — *Joannis* NICOLAI, *Diatribe de Mercuriis et hermis;* Francofurti, 1701, in-12. — *Chr. Gottfr.* BARTHII, *de Imaginibus veterum in bibliothecis vel alibi positis;* Hallæ, 1702, in-4°. — *Jacobi* GRONOVII *de Imaginibus et statuis principum dissertatio;* Lugduni Batavorum, 1706, in-4°. — *Just.* MUNCHII *de Statuis veterum romanorum dissertatio;* Hafniæ, 1714, in-4°. — *Fred. Gotth.* FREYTAGII, *de Statuis τετελεσμέναις veterum Dissertatio;* Lips., 1715, in-4°. — *Oratorum et rhetorum græcorum, quibus statuæ honoris causa positæ fuerunt, decas;* Lipsiæ, 1752, in-8°., par le même. — *Georg. Gottfr.* BŒRNERI, *de Statuis Achilleis dissertatio;* Lipsiæ, 1759, in-4°.

Quant à la sculpture chez les modernes, on pourra consulter: *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure*, par *Florent* LE COMTE; Par. 1699, 3 vol. in-12. — *Catalogue historique du cabinet de sculpture française* de M. de LA LIVE DE JULY; Paris, 1764, in-12. — *Monumens érigés en France à la gloire de Louis* XIV, *précédés d'un tableau du progrès des arts et des sciences sous ce règne, ainsi que d'une description des honneurs et des monumens accordés aux grands hommes, tant chez les anciens que chez les modernes, et suivis d'un choix des principaux projets qui ont été proposés pour placer la statue du roi*, par M. PATTE; Paris, 1765, in-

fol. avec cinquante-sept gravures. — *Antiquités nationales*, ou *Recueil de monumens pour servir à l'Histoire de l'empire francais, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc., tirés des abbayes, monastères, châteaux*, par *Aubin-Louis* MILLIN; Paris, 1791, 5 vol. in-4°. et in-fol. avec gravures.

On trouve un catalogue des sculpteurs anciens dans la seconde édition de l'ouvrage de Junius, *de Pictura veterum*; Rot. 1694, in-fol. —Quant aux sculpteurs modernes, on consultera entre autres les ouvrages suivans sur les Italiens: — *Vite de' più insigni pittori e scultori Ferraresi*, da *Girolamio* BARUFFALDI; Ferrara, 1705, in-4°. — *Notizie intorno alla vita ed alle opere de' pittori, scultori ed intagl. di Bassana*; da *Giambatista* VERCI; Bass. 1775, in-8°. — *Catal. istoriche de pittore ed scultori Ferraresi, e dell' loro opere*; Ferrara, 1783, 2 vol. in-8°.

Sur les sculpteurs espagnols, nous citerons, outre celui de *Bermudez*, indiqué à la p. 551: *Vidas de los pintores y estatuarios eminentes espagnoles*; por *D. A. P.* VELASCO; Lond., 1742, in-8°.; en français, Paris, 1749, in-12. Cet ouvrage forme la troisième partie du *Museo pittorico* du même auteur; Madr., 1725, in-fol.

Sur les sculpteurs allemands: *Johann. Chr.* SCHUMANN, *Alchimedon*, c'est-à-dire, *Vies des plus célèbres sculpteurs et graveurs allemands*; Dresde, 1684, in-8°. — *Histoire des meilleurs artistes suisses*, par *Jean C.* FÜSSLI; Zurich, 1780, 5 vol. in-8°. — *Notice sur quelques artistes de Francfort, sur la vie et les ouvrages de ses peintres et sculpteurs*, par HÜSGEN; Francfort, 1780, in-8°. — On trouvera quelques *Mémoires* sur cet objet dans le *Journal des Arts* de M. DE MURR, et dans celui de M. MEUSEL.

SCUTULÆ. *V.* PHALANGÆ.

SCYPHATI. Vers la fin de l'empire d'Orient, on frappoit des médailles d'or concaves d'un côté, et convexes de l'autre; on les appeloit *numi scyphati*, parce qu'elles ont la forme d'une coupe.

SEC, se dit dans le dessin, et les arts qui en dépendent, des contours durs, ou trop fortement exprimés, ou de mauvais goût. Dans la peinture, ce mot se dit du coloris dont les tons ne sont pas assez d'accord, de la dureté du passage de la lumière aux ombres. *Sec*, se dit dans la sculpture d'un ouvrage qui n'a pas ce moelleux, cette tendresse, ce fini, que l'on doit sentir dans le marbre même. Le mot *sec* appliqué aux ouvrages du goût paroît en général exprimer un défaut de grace. Dans sa signification propre, ce mot désigne le défaut des sucs qui donnent aux végétaux et aux animaux cet air de santé et de perfection qui nous plaît. Une plante sèche n'est privée d'aucune de ses parties essentielles, mais la sève qui la vivifie lui manque, et elle n'a plus toute la beauté de la forme, l'extérieur agréable qui charme nos yeux. Il paroît que c'est de-là qu'est prise la signification du mot *sec* lorsque nous l'appliquons aux ouvrages du goût. D'après cela, la *sécheresse* n'indique pas un défaut de ce qui est essentiel ou nécessaire, mais seulement un défaut de grace, et de ce qui peut rendre un ouvrage agréable. C'est ainsi qu'on dit d'un récit qu'il est *sec* lorsqu'il n'occupe pas l'imagination d'une manière agréable, quelqu'exact qu'il soit d'ailleurs dans toutes les parties essentielles. Dans les ouvrages de l'esprit, la sécheresse est un grand défaut, parce qu'elle est directement opposée au but qu'ils doivent atteindre. L'agrément et la grace font qu'un sujet convient aux beaux-arts; mais l'ab-

sence de ces qualités produit la sécheresse. On tombe aisément dans le défaut de la sécheresse, lorsque l'imagination et le cœur ne prennent pas assez de part au travail dont on est occupé, et lorsqu'on travaille péniblement.

Dans les premiers essais de l'art de la peinture, l'imitation timide entraîne les artistes à la *sécheresse*, par l'effort qu'ils se croient obligés de faire pour imiter, dans les plus petits détails, les objets qu'ils prennent pour modèles. Cette sécheresse tient à la marche générale de l'art; la preuve qu'elle peut être indépendante du talent de l'artiste, c'est que Raphaël, imitant les maîtres qui l'avoient précédé, et qui n'étoient pas éloignés de la renaissance de l'art, a eu ce défaut dans sa première manière, et l'a perdu absolument dans sa dernière. Ce défaut est donc corrigible par la méditation et le travail, lorsqu'il n'est pas inhérent au caractère de l'artiste. On peut comparer la plus grande partie des jeunes artistes qui commencent à dessiner, aux nations qui commencent à pratiquer les arts dans les temps qu'on peut appeler leur jeunesse. Les jeunes artistes sont naturellement portés à la sécheresse dans les premiers essais qu'ils font du crayon, à moins que les bons modèles qu'on leur donne à copier, et les bonnes instructions, ne les détournent de ce défaut qui les place au rang des artistes qui commencent, ou à créer, ou à faire renaître l'art. Si ce défaut a sa source dans la nature, il ne sera guère possible de le corriger. L'artiste, dont le caractère sera sec, qui aura l'esprit aride, l'imagination stérile, aura aussi une sécheresse qui se manifestera dans l'exercice de toutes les parties de son art. Ce qui vient d'être dit du crayon, doit aussi être appliqué au pinceau, et les moyens souvent trop insuffisans de se corriger de la sécheresse, sont de copier et d'observer beaucoup les ouvrages des grands maîtres qui, pour parler le langage des artistes, ont peint gras, et fait des tableaux dont la touche est moelleuse, et dont la couleur fondue n'a point cette aridité qui tient à la sécheresse.

Secespita, espèce de couperet, dont on se servoit dans les sacrifices; on en conserve dans les cabinets, et on voit la secespita figurée sur plusieurs monumens sur lesquels les ornemens ou instrumens pontificaux ont été réunis. On les voit sur plusieurs médailles, telles que celles d'Osicerda, d'Ebora, de Patricia, sur un beau médaillon de Marc-Aurèle, conservé au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale, et sur plusieurs autres. Ces ornemens décoroient aussi les frises ou les métopes des temples. C'est ainsi qu'on les voit sur une belle frise conservée dans le Musée du prince Borghèse, et dont il y a un plâtre, à Paris, dans la galerie d'architecture aux Quatre-Nations. Ce bas-relief qui appartenoit sûrement à quelque temple, et qui peut être du troisième siècle, est terminé de chaque côté par des bûcranes, au milieu desquels on remarque le præféricule, le lituus, une gaîne pour deux couteaux, la patère et la hache en sautoir; la masse du popa; la secespite dans sa gaîne; l'aspersoir, l'acerra, l'apex ou bonnet de flamine. *Voy.* ces mots.

Seclusorium, dans les grandes volières que les riches Romains établissoient dans leurs *villæ*, il y avoit une partie séparée appelée *seclusorium*, qui servoit à y mettre les oiseaux gras qu'on vouloit vendre ou tuer, afin que les autres oiseaux n'en vissent rien, pour ne pas être effarouchés.

Séculaires (Jeux); fête solennelle que les Romains célébroient avec une grande pompe vers le temps de la moisson, pendant trois

jours et trois nuits consécutives. Voici comment Valere Maxime, Zosime, et quelques autres auteurs, en racontent l'origine. Dans les premiers temps de Rome, un homme riche, nommé Valésius, qui vivoit à sa campagne dans le pays des Sabins, près du village d'Erète, eut deux fils et sa fille frappés d'une maladie épidémique qui ravageoit le pays. Il reçut, dit-on, ordre de ses dieux lares, de descendre le Tibre avec ses enfans, jusqu'à un lieu nommé *Terentum*, qui est au bout du champ de Mars, et de leur faire boire de l'eau qu'il feroit chauffer sur l'autel de Pluton et de Proserpine. Les enfans en ayant bu, furent parfaitement guéris. Le père, en action de graces, offrit des sacrifices, célébra des jeux, et dressa aux dieux des lectisternes, pendant trois nuits; et pour porter dans son nom même le souvenir d'un événement si singulier, il s'appela dans la suite *Manius Valerius Terentinus*; *Manius*, à cause des divinités infernales à qui il avoit sacrifié; *Valerius*, du verbe *valere*, parce que la santé de ses enfans avoit été rétablie et *Terentinus* du lieu où cela s'étoit passé. Dans l'année qui suivit l'expulsion des rois, une peste violente, accompagnée de plusieurs prodiges, ayant jeté la consternation dans la ville, Publius Valerius Publicola, l'un des deux consuls, offrit sur le même autel des sacrifices à Pluton et à Proserpine, et la contagion cessa. Soixante ans après, on réitéra les mêmes sacrifices, par ordre des prêtres des sibylles, en y ajoutant les cérémonies prescrites par les livres sibyllins; et alors il fut réglé que ces fêtes se feroient toujours, dans la suite, à la fin de chaque siècle : ce qui leur fit donner le nom de *jeux séculaires*. Ce ne fut que long-temps après, pendant la seconde guerre punique, qu'on institua les jeux apollinaires, en l'honneur d'Apollon et de Latone; on les célébroit tous les ans, mais ils n'étoient point distingués des jeux séculaires l'année que ceux-ci avoient lieu. L'appareil de ces jeux étoit fort imposant; on envoyoit dans les provinces des hérauts, pour inviter tous les citoyens à la célébration d'une fête qu'ils n'avoient jamais vue, et qu'ils ne reverroient jamais. On distribuoit au peuple différentes graines et plusieurs choses lustrales et expiatoires. On sacrifioit la nuit à Pluton, à Proserpine, aux Parques, à Tellus ou la Terre, et le jour à Jupiter, à Apollon, à Latone, à Diane et aux génies. On faisoit des veilles et des supplications; on dressoit des LECTISTERNES. *Voyez* ce mot.

Pendant les trois jours que duroit la fête, on chantoit trois hymnes différens, et l'on donnoit au peuple divers spectacles. La scène de la fête changeoit chaque jour; le premier jour elle étoit au champ de Mars, le second au capitole, et le troisième sur le mont Palatin. Peu de jours avant qu'on commençât les jeux, les quinze prêtres sibyllins, assis devant le temple d'Apollon Palatin et de Jupiter Capitolin, distribuoient au peuple des flambeaux, du bitume, du soufre et d'autres choses lustrales; et ils passoient là, et dans le temple de Diane, sur le mont Aventin, les nuits entières, en l'honneur des Parques, avec beaucoup de dévotion. Quand le temps de la fête étoit arrivé, le peuple s'assembloit dans le champ de Mars; on immoloit des victimes à Jupiter, à Junon, à Apollon, à Latone, à Diane, aux Parques, à Cérès, à Pluton et à Proserpine. La première nuit de la fête, l'empereur, à la tête des quinze pontifes, faisoit dresser, sur le bord du Tibre, trois autels qu'on arrosoit du sang de trois agneaux;

et sur ces autels on brûloit les offrandes et les victimes. Après cela, on marquoit un certain espace, dont on faisoit une scène illuminée. On chantoit des hymnes faits exprès pour cette occasion; on célébroit différentes sortes de jeux; on jouoit plusieurs pièces de théâtre. Le lendemain, après qu'on étoit monté au capitole pour y offrir des victimes, on retournoit dans le champ de Mars, et on célébroit des jeux particuliers en l'honneur d'Apollon et de Diane. Ces cérémonies duroient jusqu'au matin; alors les femmes alloient au capitole à l'heure marquée par l'oracle, pour chanter des hymnes à Jupiter. Le troisième jour, qui finissoit la fête, vingt-sept jeunes garçons et autant de jeunes filles de qualité, chantoient, dans le temple d'Apollon Palatin, des hymnes en grec et en latin, pour attirer sur Rome la protection des dieux qu'on venoit d'honorer par des sacrifices. Enfin, les prêtres sibyllins qui avoient ouvert la fête par des prières aux dieux, la terminoient de la même manière.

La sixième célébration des jeux séculaires eut lieu sous le règne d'Auguste, l'an de Rome 737, après avoir été interrompus depuis une longue série d'années; et ce fut à cette occasion qu'HORACE composa son *Carmen sæculare*, qui a été mis de nos jours en musique par PHILIDOR, et exécuté au concert spirituel. L'empereur Claude, lorsqu'il n'étoit encore que simple particulier, avoit dit, selon le témoignage de Suétone, dans la vie de ce prince, qu'Auguste, après une longue interruption de ces jeux, avoit fait calculer avec soin l'année dans laquelle on devoit les célébrer; mais lorsqu'il devint empereur, il reprocha à Auguste d'avoir anticipé l'époque de cette célébration, et prétendit qu'il auroit dû la réserver à la fin du siècle dans lequel il vivoit. C'est pour cela qu'il répéta ces jeux l'an 800 après la fondation de Rome. C'est à cette occasion que Suétone fait l'observation que la formule du héraut, qu'on verroit ce qu'on n'avoit jamais vu, et ce qu'on ne reverroit jamais, s'étoit trouvée cette fois en défaut, parce que beaucoup de personnes qui avoient vu les jeux séculaires sous Auguste, existoient encore, et qu'il y avoit même des histrions employés alors, qui se donnoient encore cette fois en spectacle. Quarante et un ans après, Domitien célébra encore les jeux séculaires, non pas d'après le calcul établi par Claude, mais d'après celui d'Auguste, selon lequel les jeux séculaires devoient être célébrés tous les cent dix ans. Tacite étoit alors préteur, et il assista avec assiduité à cette célébration des jeux, en sa qualité de quindecimvir ou pontife sibyllin, ainsi qu'il le dit lui-même dans le onzième chapitre du onzième livre de ses Annales. Aurélius Victor nous apprend qu'Antonin-le-Pieux a célébré l'an 900 de Rome avec beaucoup de magnificence; il ne dit pas que c'étoient des jeux séculaires, mais cela est d'autant plus probable, qu'il ne se sert non plus de cette expression lorsqu'il parle des jeux séculaires célébrés sous Philippe. Sévère adopta la computation d'Auguste, pour célébrer les jeux séculaires l'an de Rome 957. Tout le monde sait que Philippe célébra des jeux séculaires l'an de Rome 1001, et c'étoient là les plus magnifiques jeux qu'on eût jamais vus. Le type de plusieurs médailles de Gallien indique qu'on a aussi célébré, sous son règne, des jeux séculaires; et Eckhel, dans son *Sylloge I numorum veterum*, a publié, à la pl. 10, n° 11, une médaille non suspecte de Maximien, qui prouve aussi que ces mêmes jeux ont été célébrés sous lui. Cependant, d'après les deux

manières de calculer l'époque des jeux séculaires que nous avons vu adoptées par les empereurs précédens, c'est-à-dire celle d'une période de cent dix ans, en prenant pour base l'an de Rome 737, où Auguste rétablit leur célébration; ou bien la période de cent ans adoptée par Claude, Antonin-le-Pieux et Philippe; en prenant pour base les jeux séculaires célébrés l'an de Rome 957 sous Sévère, d'après la computation d'Auguste, on auroit dû les célébrer cent dix ans après, c'est-à-dire, en 1067; mais Maximien étoit mort en 1063. Le même raisonnement peut être employé pour prouver que sous le règne de Gallien, qui se trouve entre celui de Philippe et celui de Maximien, il ne devoit pas y avoir de jeux séculaires. C'est ce qui a fait penser à Eckhel que les empereurs, ayant trouvé trop longue la période d'un siècle entier, ont pris le parti de célébrer ces jeux à la moitié du siècle. Cette hypothèse acquiert un grand degré de probabilité, lorsqu'on songe d'abord qu'à cette époque l'empire romain étoit infesté de maladies et de guerres, et que c'étoit précisément pour éloigner ces fléaux qu'on avoit établi la célébration des jeux séculaires; ensuite que, d'après cette nouvelle computation, la célébration des jeux séculaires coïncide avec le règne de Galien et celui de Maximien, sous lesquels, selon le témoignage des médailles, elle a eu lieu. Sévère a célébré les jeux l'an 957, d'après la computation d'Auguste. En y ajoutant cinquante-cinq ans, moitié de cent-dix, qui, selon Auguste, composoient la période qui devoit s'écouler d'une célébration à l'autre, on se trouve à l'an 1012, qui coïncide avec la septième année de la puissance tribunitienne de Gallien, époque à laquelle son père Valérien fut pris par les Perses, ce qui engagea peut-être Gallien à célébrer des jeux séculaires pour appaiser la colère des dieux. Quant à Maximien, il faudra supposer qu'il a pris pour base les jeux célébrés en 1001 sous Philippe, en y ajoutant cinquante comme moitié du siècle, d'après le calcul suivi par Claude; d'après cela, les jeux séculaires auroient été célébrés sous lui, l'an 1051 de Rome, l'année treize de la puissance tribunitienne de Maximien. Constantin ne les fit point célébrer l'année qu'il fut consul avec Licinius pour la troisième fois, l'an de Rome 1066, ou 313 de l'ère vulgaire. Mais l'empereur Honorius ayant reçu la nouvelle de la victoire de Stilicon sur Alaric, permit à tous les païens de célébrer encore les jeux séculaires, qui furent les derniers dont parle l'histoire. Zosime, qui nous a donné la plus ample description qu'on ait des jeux séculaires, n'attribue la décadence de l'empire qu'à la négligence des Romains à les célébrer exactement.

De toutes les médailles frappées sous les différens empereurs en mémoire des jeux séculaires, il n'y en a pas de plus curieuses que celles de Domitien. Sur l'une d'elles on voit un homme en toge, marchant, et coiffé d'un casque, d'où s'élèvent deux ailes: dans la main droite il a un petit bâton, dans la gauche un bouclier rond. Cette figure est probablement celle du héraut qui annonçoit la célébration des jeux, ou peut-être même un des *quindecimvir* qui y présidoient. On trouve cette même figure sur des deniers de la famille Sanquinia, dont le type rappelle les jeux séculaires célébrés sous le règne d'Auguste, l'an de Rome 737, lorsqu'un des membres de la famille Sanquinia étoit triumvir monétaire. — Sur une autre médaille de Domitien, on voit l'empereur debout, vêtu de la toge, tenant une patère dans

sa main droite, et sacrifiant sur un autel; auprès de lui une femme tenant une corne d'abondance, est assise par terre, tandis que de l'autre côté on voit un joueur de cithare, de flûte, et un popa avec une truie. On voit évidemment que ce type se rapporte aux cérémonies des jeux séculaires. L'empereur sacrifie pendant qu'on joue de la cithare et de la flûte. La femme qu'on voit à terre est Tellus, la nourrice féconde des êtres vivans, caractérisée comme telle par la corne d'abondance. La truie qu'on amène lui doit être sacrifiée, ainsi qu'il est dit dans les vers sibyllins rapportés par Zosime. HORACE, dans le vingt-neuvième vers du *Carmen sæculare*, invoque également Tellus parmi les divinités auxquelles on adressoit des vœux. — Dans ces jeux on immoloit à Jupiter et à Junon des bœufs blancs, à Pluton et à Proserpine des bœufs noirs; c'est à cette cérémonie que se rapporte une médaille du quatorzième consulat de Domitien, sur laquelle on voit l'empereur sacrifiant pendant qu'un popa assomme un bœuf, et qu'auprès de lui un autre popa frappe de sa hache une autre victime. — On immoloit aussi, selon les vers sibyllins, des brebis et des boucs, et c'est encore ce qu'on remarque sur une autre médaille de Domitien, qui est également relative aux jeux séculaires. Sur une autre, on voit un fleuve tenant une corne d'abondance; c'est sans doute le Tibre, car selon Zosime, les victimes étoient immolées sur le bord du Tibre, près du champ de Mars, à l'endroit appelé Terentum. — Sur une autre médaille, on voit l'empereur vêtu de la toge, et tenant un rouleau dans une main; auprès de lui trois jeunes garçons ont les mains élevées et tiennent des palmes. Ce type a rapport aux vingt-sept jeunes garçons et aux vingt-sept jeunes filles qui devoient encore avoir leurs père et mère, et qui chantoient des hymnes en latin et en grec. — Il a été dit plus haut que quelques jours avant la célébration des jeux séculaires, les *quindecimviri* distribuoient au peuple des choses lustrales; c'est à cette cérémonie qu'on rapporte les médailles de Domitien, dont la légende fait mention des jeux séculaires, et dont le type offre l'empereur sur le suggestum, faisant une distribution au peuple. On lit sur le suggestum les lettres S V F P D, ce qu'on a expliqué par *SUFfimenta Populo Data*, c'est-à-dire, des *parfums donnés au peuple*. Il y a encore d'autres médailles de cet empereur, dont la légende est relative aux jeux séculaires, et dont le type offre des distributions faites au peuple.

Sur les jeux séculaires on peut consulter les *vers sibyllins* que Zosime nous a conservés dans son second livre, ainsi que PHLEGON *de Tralles*, dans le quatrième chapitre de son ouvrage *sur ceux qui ont vécu long-temps*. ANGELUS POLITIANUS les a traduits élégamment en vers latins dans le cinquante-huitième chapitre de ses *Miscellanea*. On peut aussi comparer ce que les commentateurs ont dit à l'occasion du trente-cinquième poëme de CATULLE, intitulé *Carmen sæculare ad Dianam*, ainsi que du *Carmen sæculare*, de l'ode 21 du premier livre, et de l'ode 6 du quatrième livre d'HORACE. On trouve encore des détails sur les jeux séculaires dans FESTUS, au mot *sæculares ludi*; dans VALÈRE-MAXIME, liv. II, chap. 4; dans l'ouvrage de CENSORINUS, *de Die natali*, chap. 17; le chap. 18 du troisième livre de l'ouvrage de saint AUGUSTIN, *de Civitate Dei*; dans l'ode 1 et 2. *ad Quirinum*. de MÉTELLUS, surnommé *Tegerenséensis*, parce qu'il vivoit dans le couvent des Bénédictins de Tegernsée en Bavière; quoiqu'il ait vécu dans

le douzième siècle, ses vers latins sont estimés. Parmi les modernes, on peut consulter *Joseph* SCALIGER, dans le second livre *de Emendatione temporum*. — *Onuphrius* PANVINIUS, dans son ouvrage *de Sæcularibus ludis*, qui se trouve à la suite de ses *Fasti*; Venet. 1558; Heidelb. 1588, in-fol. — Dans le tome premier des *Miscellanea* de GAUDENTIUS ROBERTUS, et dans le tome XI du *Trésor* de GRÆVIUS. — *Petr.* TAFFINUS, *de Anno sæculari et ludis sæcularibus romanorum*; Tournai, 1641, in-4°., et dans le huitième volume du *Trésor* de GRÆVIUS. Cet ouvrage fut composé à l'occasion de la fête séculaire de l'ordre des Jésuites. — SPANHEIM, dans la neuvième dissertation de son ouvrage *de Usu et præstantia numismatum*. — *Joh.* CIAMPINUS, *Sacra historica disquisitio de duobus emblematibus in cimelio cardinalis Carpinei asservati, ubi di putatur, an duo Philippi imperatores fuerint Christiani?* — *Just.* RYCQUIUS, *Syntagma de anno sæculari, jubileo et annis solemnibus diversarum nationum*; Antw. 1625, in-8°. — *Jo. Adolph.* TURRETINUS, *Academicæ questiones de ludis sæcularibus*; Genev. 1701, in-4°. — *Florentius* DE BRUIN, *Eeuw-Spelen der oude Romeynen*, etc. (en hollandais); Amst. 1703, in-8°. — *Pierre* RAINSSANT, *Dissertation sur douze médailles des jeux séculaires de l'empereur Domitien*; Versailles, 1684, in-4°. — Une *Dissertation d'un Anonyme sur deux médailles de Gratien*, sur l'une desquelles on lit: GLORIA NOVI SÆCULI; Paris, 1701. — GALLAND, *Extrait d'une lettre sur la médaille de Gratien, dans laquelle il est parlé d'un commencement de siècle*, dans les *Mémoires de Trévoux*, 1701, juillet et août, pag. 185 et suiv., et dans les *Electa* de WOLTERECK, page 331, etc. — HARDUINI, *Dissertatio de nummo Gratiani, cum epigraphe*: GLORIA NOVI SÆCULI, dans ses *Opera selecta*, pag. 503. — HARDOUIN, *Extrait d'une dissertation latine sur deux médailles de Gratien, sur l'une desquelles il est parlé d'un commencement de siècle, et peut-être d'un siècle de l'ère chrétienne*, dans les *Mémoires de Trévoux*, 1701, janv. et fév., pag. 131. — LEIBNITZ, *Diss. de numis, in quibus hinc Gratianus dicitur* AVG. G. AVG. *inde autem commendatur* GLORIA NOVI SÆCULI, dans les *Electa* de WOLTERECK, pag. 308. — *Lettre touchant l'explication du* P. Hardouin, *de la médaille de Gratien, dans laquelle il est parlé d'un commencement de siècle*, dans les *Mémoires de Trévoux*, 1701, juill. et août, p. 175, et dans les *Electa* de WOLTERECK, pag. 327. — BOUSSAC, *Noctes theologicæ*, dont la sixième traite de l'année séculaire. — *Jean-Matthias* GESNER, *Commentatio de annis ludisque sæcularibus veterum romanorum*; Vinariæ, 1717. — *Dissertatio de opinatis sæcularium ludorum notis in numis romanorum sæcularibus*, par le même; Gotting. 1745, in-4°. — AYRMANN, *de Ludis romanorum sæcularibus*; Wittemb. 1717. — *Christian-Gottl.* SCHWARTZ, *de Ludis sæcularibus sub Philippis Augustis*; Altd. 1723. — *Jo. Andr. Mich.* NAGEL, *de Ludis sæcularibus veterum romanorum in Gemara Babylonica commemoratis*; Altd. 1743.

SÉCURITÉ; elle est figurée sur beaucoup de médailles impériales, sous les traits d'une déesse ou d'une matrone en vêtement long; rarement elle n'y est qu'à moitié vêtue, ayant un voile jeté autour de la partie inférieure du corps; quelquefois elle est négligemment assise dans une attitude qui caractérise le repos et la tranquillité d'une personne qui n'a rien à craindre, c'est-à-dire, qu'elle a l'un ou l'autre coude

appuyé sur sa chaise, ou bien un de ses bras placé sur la tête, ce qui étoit chez les artistes anciens le signe caractéristique du repos; elle tient dans les mains un sceptre, ou une corne d'abondance, ou un globe, ou une hache, et quelquefois même un bouclier. Sur plusieurs médailles, elle a auprès d'elle un autel allumé; sur quelques-unes elle est debout, s'appuyant sur une colonne ou cippe, ayant quelquefois les jambes croisées nonchalamment, et tient un des symboles indiqués plus haut, ou bien un rameau ou une couronne d'olivier, ou une palme. Il n'est pas difficile de deviner la signification de ces différens symboles. Les médailles qui ont pour type cette figure de la Sécurité, offrent pour légende le mot SECURITAS, en y ajoutant l'un des mots suivans: AUGUSTI, ORBIS, PUBLICA, PERPETUA, POPULI ROMANI, TEMPORUM, IMPERII, SÆCULI, REIPUBLICÆ, c'est-à-dire, *sécurité d'Auguste*, quelquefois aussi des *Augustes*, c'est-à-dire, *des empereurs*, *sécurité du monde*, *publique*, *perpétuelle*, *du peuple romain*, *des temps*, *de l'empire*, *du siècle*, *de la république*, etc.

SEIN: Dans son *Histoire de l'art*, WINCKELMANN fait plusieurs observations sur la manière dont les artistes anciens ont figuré le sein. Dans le deuxième chap. du quatrième livre, il dit: « On attribuoit à Diane et à Pallas une virginité perpétuelle; les autres déesses qui l'avoient perdue, pouvoient la recouvrer, et Junon redevenoit vierge toutes les fois qu'elle se baignoit dans la fontaine Canathos. C'est par cette raison que la gorge des déesses et des Amazones est toujours représentée comme celle des jeunes filles vierges, c'est-à-dire qu'à ces figures, le bout du sein n'est pas encore développé. Cette règle est assez constante, à moins que les déesses ne soient représentées allaitant un enfant. C'est ainsi qu'on voit Isis qui présente son sein à Apis, sur un jaspe vert du cabinet de Stosch, et sur un bas-relief en ivoire publié par Buonarroti à la pag. 70 de ses *Osservazioni istoriche sopra medaglioni antichi*.

» Le sein ou la gorge des femmes, dit encore cet antiquaire dans le chapitre quatrième de ce même quatrième livre de son *Histoire de l'art*, n'est jamais représenté dans les ouvrages de l'art, chez les anciens, avec trop de protubérance ni avec trop d'élévation. Banier a sans doute pris une Cérès moderne pour un ouvrage antique, lorsqu'il a dit que cette déesse est ordinairement figurée sur les monumens anciens avec le sein très-gros. Dans les figures divines, le sein a toujours une forme virginale, car les anciens faisoient consister la beauté de cette partie dans une élévation modérée; et pour l'empêcher de grossir, on se servoit, selon Dioscoride, d'une pierre de l'île de Naxos, qu'on réduisoit en poudre et qu'on appliquoit sur la gorge. Théocrite, Nonnius et d'autres poètes comparent un sein virginal à une grappe de raisins qui ne sont pas encore mûrs. Dans quelques Vénus moins grandes que nature, les seins sont petits et semblables à des éminences terminées en pointe: cette forme des seins paroît avoir été regardée comme la plus belle. Il faut excepter de cette règle la Diane d'Ephèse, dont non-seulement les seins sont gros et pleins, mais qui en a aussi un grand nombre; du reste, cette figure n'est que symbolique, et n'a pas la beauté pour objet. Aux figures des nymphes, les bouts des seins ne sont pas visibles dans les ouvrages anciens, ainsi qu'il a été observé plus haut à l'égard des figures de déesses. Parmi les modernes, quelques-uns des plus grands artistes n'ont pas suivi à cet égard l'exemple des an-

ciens. Le Dominiquin, entr'autres, a peint à fresque un plafond dans la maison de Costaguti à Rome, où la Vérité est représentée s'arrachant des bras du Temps, avec les bouts des seins d'une telle grosseur, qu'ils ne seroient ni plus grands ni plus saillans à une femme qui auroit allaité plusieurs enfans. Aucun peintre moderne n'a mieux rendu la forme d'un sein virginal qu'*André* del Sarto, particulièrement dans une figure à mi-corps, couronnée d'une guirlande, et qui tient des fleurs dans sa main. Ce tableau étoit du temps de Winckelmann dans le cabinet de M. Cavaceppi. *Voy.* Poitrine.

Sella curulis. *Voyez* Chaise curule.

Selle; dans les temps les plus reculés, les Romains ne se servoient ni de selles, ni d'étriers; aussi Galien fait-il remarquer dans différens endroits de ses ouvrages, que la cavalerie romaine étoit sujette à plusieurs maladies des hanches et des jambes, faute d'avoir les pieds soutenus à cheval. Hippocrate avoit déjà fait l'observation que les Scythes, qui alloient beaucoup à cheval, étoient incommodés de fluxions aux jambes pour la même cause. Dans des temps moins reculés, les Romains plaçoient sur leurs chevaux un panneau carré, une espèce de couverture, pour être moins durement assis; on l'appeloit *éphippium*, mot qui, d'après son étymologie, désigne *ce qu'on place sur le cheval;* mais cet *éphippium* n'avoit pas d'arçou. Selon Dion Cassius, l'usage de l'*éphippium* n'auroit été introduit parmi les Romains qu'au temps de Néron; cependant un passage de l'ouvrage de César sur la guerre des Gaules, nous fait voir qu'alors les Romains en faisoient déjà usage; les Germains, selon lui, auroient rougi de se servir d'*éphippium*, et taxoient les Romains de mollesse à cause de l'usage qu'ils en faisoient. Du temps de Lucain, les Romains se servoient habituellement de l'éphippium, car il fait observer que les Massyles, peuple de l'Afrique septentrionale, montoient leurs chevaux à nud. Zonaras, lorsqu'il parle du combat de Constance contre son frère Constantin pour lui ôter l'empire, 340 ans après J. C., paroît être le premier qui fasse mention d'une selle proprement dite.

Semi; mot emprunté des Latins, qui signifie demi. On s'en sert, en musique, au lieu du mot grec hémi, pour composer d'une manière barbare plusieurs mots techniques moitié grecs et moitié latins. Ce mot, au-devant du nom grec, de quelqu'intervalle que ce soit, signifie toujours une diminution, non pas de la moitié de cet intervalle, mais seulement d'un semi-ton mineur; ainsi, semi-diton est la tierce mineure, semi-diapente est la fausse quinte, semi-diatessaron, la quarte diminuée.

Semi-alla-brève. *Voy.* Alla-semi-brève.

Semi-brève; c'est, dans nos anciennes musiques, une valeur de note ou une mesure de temps qui comprend l'espace de deux minimes ou blanches, c'est-à-dire, la moitié d'une brève. La semi-brève s'appelle maintenant ronde, parce qu'elle a cette figure.

Semi-ton; c'est le moindre de tous les intervalles admis dans la musique moderne; il vaut à-peu-près la moitié d'un ton. Il y a plusieurs espèces de semi-tons. On en peut distinguer deux dans la pratique, le semi-ton majeur et le semi-ton mineur. Trois autres sont connus dans les calculs harmoniques; savoir, le semi-ton maxime, le minime et le moyen.

Senaria; les Romains appeloient ainsi, dans leurs aqueducs, les tuyaux dont le diamètre étoit d'un pouce et un tiers, ou de six

quarts de pouce ; on les appeloit *septenaria*, lorsqu'il étoit de sept quarts de pouce. C'est dans cette proportion que le diamètre des tuyaux ou conduits augmentoit jusqu'à celui qu'on appeloit *vicenaria*, parce que le diamètre étoit de vingt quarts de pouce, c'est-à-dire, de cinq pouces. *V.* Tuyaux et Aqueducs.

Sensible ; accord sensible est celui qu'on appelle autrement accord dominant. Il se pratique uniquement sur la dominante du ton ; de là lui vient le nom d'accord dominant, et il porte toujours la note sensible pour tierce de cette dominante, d'où lui vient le nom d'accord sensible.

Sentiment ; en parlant des ouvrages de l'art, ce mot peut s'employer dans un des sens qu'on lui donne dans le langage ordinaire, où il se prend souvent pour l'effet de la sensibilité. Ainsi on peut dire qu'il y a du sentiment dans l'ouvrage d'un artiste, comme l'on diroit qu'il y en a dans l'ouvrage d'un poëte. Un peintre, un sculpteur qui réussit dans la partie de l'expression, montre du sentiment, puisque l'expression, dans l'art, ne peut être produite que par une sensibilité exquise. Le mot *sentiment* s'applique aussi quelquefois à une partie de l'art qui tient à l'exécution. On dit d'un contour, qu'il y a du sentiment, ou de quelque partie d'une figure, qu'elle est faite avec sentiment ; et dans cette acception, ce mot désigne un résultat de la sensibilité. C'est parce qu'un artiste sent fortement ce qui sert à bien exprimer les formes de la nature, qu'il les rend par un trait *ressenti*, et qu'il donne à son trait ce qu'on appelle du sentiment. C'est parce qu'il s'est bien rendu compte de ce qu'il y a de principal dans une partie qui fait l'objet de son étude, c'est parce que ce caractère principal excite en son ame une sensation vive, qu'il exprime ce caractère avec sentiment. Lorsque l'artiste n'a qu'un sentiment incertain sur l'objet qu'il imite, il le rend avec mollesse ; son trait, sa touche partagent l'indécision de sa pensée. L'indécision, la mollesse, sont le contraire de ce que, dans l'art, on exprime par le mot *sentiment*. Le sentiment est toujours accompagné de fermeté ; mais la fermeté ne sert qu'à dissimuler l'ignorance, quand elle n'est pas le résultat d'une sensation juste imprimée par l'objet imité et d'une connoissance parfaite de cet objet, sans laquelle il ne peut exciter que des sensations incertaines.

Sepia ; c'est le nom latin par lequel on désigne le genre des seiches. Comme quelques-unes fournissent une liqueur plus ou moins noire à la peinture, on dit qu'un dessin a été fait à la *sepia*, pour indiquer qu'il a été fait avec cette liqueur.

Septa ; à Rome, on donnoit ce nom, dans le champ de Mars, à une place qui portoit aussi celui d'Ovile. *V.* ce mot.

Septenaria. *V.* Senaria.

Septième ; intervalle dissonant renversé de la seconde, et appelé, par les Grecs, *heptachordon*, parce qu'il est formé de sept sons ou de six degrés diatoniques. Il y en a de quatre sortes : la première est la septième mineure, la deuxième est la septième majeure, la troisième est la septième diminuée, et la quatrième est la septième superflue. Il y a trois accords de septième. Le premier est fondamental, et porte simplement le nom de septième, le second est encore fondamental, et s'appelle accord de septième diminuée ; le troisième s'appelle accord de septième superflue. Il y a encore un accord de septième et sixte.

Septizone, Septizonium ; mausolée que Septime Sévère fit élever à Rome pour lui et sa famille. C'é-

toit un grand bâtiment d'un plan carré, et qui avoit sept étage de colonnes, formant une figure pyramidale, et terminé par la statue de Septime Sévère. Il étoit construit au pied du mont Palatin, et Spartien rapporte que le corps de Géta y fut porté. Outre ce nouveau septizonium bâti par Septime Sévère, il y en avoit encore un autre plus ancien; celui-ci étoit dans le dixième quartier de la ville, et c'est près de ce septizonium que naquit l'empereur Titus, au rapport de Suétone.

Sépulcre. *V.* Tombeau.

Serapeum; temple de Sérapis. Le plus fameux étoit celui d'Alexandrie. Rufin, qui étoit à Alexandrie lorsqu'il subsistoit encore, nous en a laissé la description. « C'est un lieu élevé, dit-il, non par la nature, mais par la main des hommes. Il est, pour ainsi dire, suspendu en l'air. Ce vaste bâtiment est carré, soutenu sur des voûtes depuis le rez-de-chaussée jusqu'à ce qu'on soit arrivé au plain-pied du temple, auquel on monte par plus de cent degrés. Ces voûtes sont partagées en plusieurs appartemens séparés les uns des autres, qui servent à différens ministères sacrés. Sur ces voûtes, en dehors, il y a de grandes salles pour conférer, des réfectoires, et la maison où demeurent ceux qui ont la garde du temple. En dedans, régnent des portiques qui composent une espèce de cloître autour de ce bâtiment carré. C'est au milieu de ce cloître que s'éleve le temple de Sérapis, orné de colonnes, et dont les murs sont de marbre ». Ptolémée, fils de Lagus, avoit fait bâtir ce *serapeum* dans un lieu où il y avoit eu long-temps auparavant une chapelle consacrée à Sérapis et à Isis, sur une petite éminence, dans le quartier appelé *Rhacotis*, dont il faisoit le plus bel ornement. Théophile, patriarche d'Alexandrie, ayant obtenu de l'empereur Théodose un édit qui lui permettoit de démolir tous les temples, trouva beaucoup d'opposition de la part des païens; ceux-ci outrés de ce qu'on vouloit abolir leur ancienne religion, se retirèrent dans le *serapeum*, comme dans une citadelle; de là ils se défendirent et soutinrent les attaques des chrétiens. Quelques philosophes s'étoient mêlés dans cette émeute en faveur de leurs compatriotes; mais Théophile appuyé de l'autorité civile et militaire, ayant eu l'avantage, un grand nombre de ces savans, attachés encore au paganisme, furent cruellement persécutés, et obligés de fuir et de se disperser dans plusieurs villes de l'empire. Ce magnifique temple de Sérapis fut détruit de fond en comble, et quelque temps après on bâtit à sa place une église, à laquelle on donna le nom de l'empereur Arcadius.

Ce temple avoit une bibliothèque qui devint très-célèbre, et qui n'étoit cependant qu'un supplément de la bibliothèque d'Alexandrie; aussi l'appeloit-on sa fille; mais avec le temps, elle devint belle et grande; elle échappa aux flammes qui consumèrent celle d'Alexandrie. On croit que ce fut dans le *serapeum* que Cléopâtre mit les deux cent mille volumes de celle de Pergame, dont Marc-Antoine lui fit présent. Ces augmentations rendirent la bibliothèque du *serapeum* plus nombreuse que celle dont elle tiroit sa naissance. Elle fut pillée plus d'une fois pendant les révolutions de l'empire romain, mais elle répara toujours ses pertes. En un mot, elle a subsisté jusqu'au septième siècle, elle eut enfin le même sort que la bibliotheque d'Alexandrie, et elle fut brûlée par les Sarrasins quand ils prirent cette ville l'an 642.

Sérénade; concert qui se donne la nuit, sous les fenêtres de quel-

qu'un. Il n'est ordinairement composé que de musique instrumentale; quelquefois cependant on y ajoute des voix. On appelle aussi *sérénades* les pièces que l'on compose ou que l'on exécute dans ces occasions. La mode des sérénades est passée depuis long-temps. Ce mot, italien d'origine, vient sans doute de *sereno*, ou du latin *serum*, le soir. Quand le concert se fait sur le matin ou à l'aube du jour, il s'appelle *aubade*.

Sérénité après l'orage : on peut la figurer par Iris entourée de l'arc-en-ciel.

Serpent. *V.* Dragon, et dans mon *Dictionnaire de Mythologie* l'article Serpent.

Serpent; instrument à vent qu'on embouche par le moyen d'un bocal. Il est du genre des cors, et leur sert de basse. Il est à l'unisson du basson et du hautbois. Sa figure lui a fait donner le nom de serpent. Il est composé de deux pièces de bois de noyer, et couvert d'un cuir mince ou de chagrin. Cet instrument a six trous, qui lui procurent l'étendue d'une dix-septième. Le bocal s'emboîte dans une frette de cuivre ou d'argent. Ce col est recourbé, et le bocal est une petite cuvette d'ivoire ou de buis. Le Beuf, dans le premier volume de son *Histoire d'Auxerre*, dit que vers 1590, un chanoine d'Auxerre, nommé *Edme Guillaume*, trouva le secret de tourner un cornet en forme de serpent; on s'en servoit pour les concerts qu'on exécutoit chez lui, et cet instrument ayant été perfectionné, devint commun dans les grandes églises. Pour que cet instrument puisse être employé dans un orchestre, il faut qu'il soit exécuté par un musicien qui ait l'oreille très-juste, parce qu'en serrant ou lâchant plus ou moins les lèvres, on hausse ou baisse la totalité de l'étendue de cet instrument. On se servoit autrefois du serpent dans les marches militaires; il a été depuis relégué dans les cathédrales; mais depuis quelque temps il fait encore partie de la musique des camps. Le P. Mersenne dit que s'il étoit déplié et droit, il auroit plus de six pieds de long.

Serpent (langue de). *Voyez* Langue de serpent.

Serpente, c'est une sorte de papier extrêmement fin, et presque transparent, dont on se sert pour prendre le trait d'un dessin, d'une estampe. Pour le rendre plus transparent, on y passe une couche de vernis.

Serpentine; roche qui est un mélange de quartz, de talc, d'argile, de fer, etc. en différentes proportions. Cette substance est plus ou moins facile à racler avec le couteau, susceptible d'être travaillée au tour et de recevoir le poli; son tissu est communément granuleux, quelquefois fibreux; ses couleurs ordinaires sont le gris, le vert plus ou moins foncé, et le noirâtre. La surface de la pierre est souvent marquée de taches ou de veines d'une teinte foncée sur un fond plus clair. On a comparé ces taches à celles qui diversifient la peau des serpens, et de là on lui a donné le nom de *serpentine*. Le tissu fibreux de la roche serpentineuse avec asbeste, produit quelquefois un chatoiement à la surface de la pierre, lorsqu'elle est polie. La roche serpentineuse verte, avec du calcaire blanc, est vulgairement appelée *marbre vert, vert antique*. Parmi les monumens de sculpture qui nous sont restés des Ægyptiens, il y en a plusieurs exécutés en serpentine.

Serre; grande salle à rez-de-chaussée d'un jardin, exposée au midi, fermée de portes et châssis doubles, dans laquelle on retire, pendant l'hiver, les arbustes, arbrisseaux et autres plantes qui ne

peuvent résister au froid. La serre chaude est une serre, sous le plancher inférieur de laquelle on construit des fourneaux par le moyen desquels on l'échauffe pour avoir des fleurs et des fruits précoces, et même en hiver, et pour cultiver des plantes qui viennent des pays où la température est ordinairement plus élevée. On peut visiter à Paris les belles serres du Musée d'Histoire naturelle, celles de Malmaison, et du jardin de M. de Sainte-James.

Serré; les intervalles serrés dans les genres épais de la musique grecque, sont le premier et le second de chaque tétrachorde.

Serrure; on exécute aujourd'hui différentes sortes de serrures en fer, ou de cuivre, ou de bois, qu'on applique à un vantail de porte ou d'armoire, pour la fermer, et qu'on ouvre avec une clef. Elles sont plus ou moins ornées, dorées et ciselées. On appelle *serrures de sûreté* celles qui ont un secret particulier.

Dans les temps les plus reculés on n'avoit pas de serrures pour fermer les portes d'entrée des maisons; on se contentoit d'attacher la porte avec des cordes, et le nœud de la corde faisoit l'office de nos serrures. Bientôt on s'apperçut que ce moyen n'étoit pas suffisant. On imagina donc un meilleur procédé. Dans l'intérieur de la maison on plaçoit transversalement, devant la porte, un verrou de bois supporté sans doute des deux côtés par un lien en fer; dans ce verrou étoit fixé un morceau de fer ovale, qui servoit à lier le verrou avec la porte, et à l'y fixer. Ce fer étoit creusé, et dans l'intérieur il y avoit un écrou à vis, dans lequel s'adaptoit un fer dont le bout étoit garni d'une vis, et qui tenoit lieu de clef. Lorsqu'on vouloit ouvrir cette espèce de serrure, on vissoit la clef dans le fer ovale creux, et on le retiroit; alors la porte détachée du verrou s'ouvroit, et on ôtoit celui-ci. C'étoit ainsi qu'on ouvroit les portes lorsqu'on se trouvoit dans l'intérieur de la maison; et pour les fermer on remettoit le verrou et on y enfonçoit le morceau de fer creux ovale. Afin de pouvoir fermer et ouvrir lorsqu'on étoit en dehors de la maison, on tailloit dans la porte, au-dessus de l'endroit où étoit la noix ou le fer ovale creux, un trou assez grand pour y passer la main, enfoncer la noix dans le verrou, ou la retirer.

Par la suite, on imagina encore une meilleure sorte de serrure, qu'on désignoit sous le nom de *lacédémonienne*. On l'employoit surtout pour la fermeture des chambres dans l'intérieur des maisons. L'ancienne sorte de serrure fut conservée encore plus long-temps pour fermer les portes d'entrée des maisons et celles des villes. La serrure lacédémonienne étoit cependant aussi employée quelquefois pour la fermeture des grandes portes des maisons. Dans la première scène du second acte de la *Mostellaria* de Plaute, Tranio demande la clef lacédémonienne pour fermer la maison de Theuropides. Quant aux portes dans l'intérieur des maisons, on se contentoit quelquefois d'y mettre son cachet au lieu de les fermer à clef. La serrure lacédémonienne consistoit en un verrou de fer qui ne passoit pas transversalement par-dessus ou par-devant toute la porte, comme le verrou de bois de l'ancienne serrure, mais qui étoit appliqué seulement par-devant, du côté où la porte s'ouvroit, et dans l'intérieur de la chambre. La serrure lacédémonienne n'exigeoit pas qu'on fît un trou dans la porte, mais pour l'ouvrir lorsqu'on étoit en dehors, on enfonçoit la clef dans une petite ouverture faite à cet effet, et

on soulevoit ainsi le verrou. La différence entre la serrure ancienne et celle appelée lacédémonienne, consistoit en ce que la première ne ressembloit qu'à un morceau de fer cylindrique, que celle-ci, au contraire, avoit plusieurs dentelures. Dans la suite on perfectionna la serrure lacédémonienne, en plaçant le verrou dans une capsule de fer, pour la mettre mieux en sûreté. Elle avoit donc quelque ressemblance avec nos serrures. On peut en dire autant de la clef lacédémonienne. Quelquefois on plaçoit dans l'intérieur des chambres un second verrou qu'on ne pouvoit pas ouvrir du dehors, et qui ne servoit que pour s'enfermer soi-même dans une chambre.

Sesqui; particule souvent employée par nos anciens musiciens, dans la composition des mots servant à exprimer différentes sortes de mesures.

Seuil, est la pierre ou la pièce de bois qu'on met au bas de la baie d'une porte, entre ses tableaux, sans excéder le nud du mur, et qui quelquefois a une feuillure pour servir de battement à la porte mobile.

Sextuple; nom donné assez improprement aux mesures à deux temps, composées de six notes égales, trois pour chaque temps. Ces sortes de mesures ont été appelées encore plus mal-à-propos par quelques-uns, *mesures à six temps*.

Sfumato; ce mot désigne un effet qui résulte d'une manière de peindre, extrêmement moelleuse, qui laisse une certaine incertitude sur la terminaison du contour et sur les détails des formes, quand on regarde l'ouvrage de près, mais qui n'occasionne aucune indécision quand on se place à une juste distance. Cette manière est agréable et exprime bien la nature, qui, à un certain éloignement, nous montre les objets avec une sorte d'indécision, parce qu'ils sont enveloppés de plus ou moins de vapeurs. Cependant, quoique le mot *sfumato*, dérivé de l'italien, signifie proprement *enfumé*, il ne faut pas croire que, pour atteindre à la qualité agréable de peindre *sfumato*, il faille représenter les objets comme si on ne les appercevoit qu'au travers d'un nuage; c'est alors l'excès de cette qualité, et elle devient vicieuse. Le *Guerchin* a bien saisi le point du *sfumato*. *V.* Flou.

Sgraffito; terme emprunté des Italiens par les peintres, pour exprimer une manière de peindre, ou plutôt de graver sur les murailles. C'est une espèce de fresque en blanc et noir, que nous appelons *manière égratignée.* A Gênes et à Rome, on a décoré l'extérieur de quelques bâtimens avec cette sorte de peinture. Elle est plus simple que la peinture à fresque, et résiste mieux aux injures de l'air. Il faut, pour être agréable, qu'elle soit exécutée par un habile dessinateur; car tout trait, tout contour, toute ligne, une fois tracés, ne peuvent plus être effacés. On prend de la chaux avec du sable, et on y ajoute un peu de paille brûlée, ce qui donne au mortier une teinte grisâtre plus ou moins forte, suivant la quantité qu'on en a mis. On enduit avec ce mortier les endroits que l'on veut peindre; lorsqu'ils sont secs, on les blanchit avec de la chaux délayée dans de l'eau de colle; on trace les dessins avec des cartons piqués, qu'on applique sur le mur, en faisant usage d'un petit sac rempli de poudre de charbon, qui, frappé sur les traits, fait passer la poussière à travers les trous piqués, et marque ainsi les traits du dessin en points noirs. Le peintre se sert alors d'une ou de plusieurs pointes de fer unies ensemble, comme une fourchette, pour tracer les objets et leur donner la

rondeur nécessaire; par le moyen des hachures, le fond noir ou gris qui est sous la couleur blanche, paroît alors, et forme les traits : dans les demi-teintes, on met un gris léger comme celui que l'on forme avec l'encre de la Chine pour le lavis des plans. *V*. Grisaille, Egratignée (manière).

Si ; une des syllabes dont on se sert en France pour solfier les notes. Guy Arétin, en composant sa gamme, n'inventa que six de ces syllabes, parce qu'il ne fit que changer en hexachordes les tétrachordes des Grecs, quoiqu'au fond sa gamme fût, ainsi que la nôtre, composée de sept notes. Il arriva de là que pour nommer la septième, il falloit à chaque instant changer les noms des autres, et les nommer de diverses manières; embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *si*, sur la gamme duquel un musicien nommé De Nevers, fit, au commencement du dix-huitième siècle, un ouvrage exprès. On attribue l'invention du *si* à plusieurs musiciens, mais les voix semblent se réunir en faveur de Le Maire.

Sicilienne; sorte d'air à danser, dans la mesure à six-quatre ou six-huit, d'un mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la gigue.

Sicinnis ; danse dionysiaque, c'est-à-dire, bacchique, qui faisoit partie de la danse italique; elle étoit du genre satyrique, c'est-à-dire, qu'elle tenoit le milieu entre la tragédie et la comédie ; elle devoit son nom au Satyre, ou suivant de Bacchus, qui l'avoit inventée. Les Satyres sont appelés *sicinnistes*, parce qu'ils en font leur amusement. C'est probablement à cause de la vivacité de ses mouvemens, que Manilius en fait une danse guerrière. L'*Etymologicum magnum* l'appelle une danse sacrée, sans doute parce qu'elle se dansoit dans les fêtes de Bacchus. Eustathe raconte même que quelques personnes en attribuoient l'invention à la nymphe Sicinna, suivante de Cybèle, et que les Phrygiens l'avoient dansée en l'honneur de Bacchus Sabazius. Malgré l'obscurité de nos connoissances sur l'origine de la sicinnis, il résulte de ces détails que c'étoit une danse vive, militaire et sacrée. L'invention et l'exécution en étoient attribuées particulièrement aux Satyres. Celui qui la dansoit chantoit en même temps, et faisoit des mouvemens très-vifs et multipliés. Selon Athenée, l'air sur lequel elle se dansoit se nommoit *sicinnotyrbe*. Une peinture de vase gravée sur la dix-huitième planche du premier volume de mes *Monumens inédits*, offre deux Mænades et un Satyre qui probablement dansent la sicinnis. *Voy*. Danse, Danse italique, Cordax, Emmeleia.

Sicyon ; ancienne ville de l'Achaïe, célèbre dans l'histoire des arts, par les progrès que la peinture et la sculpture y ont faits. Dædale, dont Pausanias parle si souvent, et le peintre Eupompe, prirent naissance à Sicyon, et ce dernier y fonda une école de peinture, d'où sont sortis des artistes habiles. Cette ville renfermoit beaucoup de beaux édifices, on y exécutoit différens genres d'ouvrages faits avec autant d'art que de goût, qui formoient pour cette ville et pour Corinthe une branche de commerce importante. *V*. Peinture, Sculpture.

Sicyonia ; les chaussures de femmes à la sicyonienne, étoient faites avec élégance, mais les hommes auroient eu honte d'en porter de semblables, du moins du temps de Cicéron, ainsi qu'on le voit par un passage du premier livre de son traité *de Oratore*. Cette chaussure étoit ainsi nommée de la ville de Sicyon en Achaïe, d'où probablement la mode en fut apportée à Rome.

Siècles, quelques hommes célèbres et protecteurs des arts et des lettres, ont donné leur nom à leur siècle. Ainsi on dit, le *siècle de Périclès*, le *siècle de Ptolémée*, le *siècle d'Auguste*, le *siècle de Léon x*, le *siècle de Louis xiv*.

Siége; est tout ce qui sert pour s'asseoir, soit en pierre, soit en bois, soit en gazon, soit en tapisserie, damas, etc. On voit souvent sur les monumens antiques différentes sortes de siéges. Le subsellium étoit un siége particulier aux personnages héroïques et aux rois. Les magistrats romains sont toujours assis sur ce pliant appelé *chaise curule*, ou sur une espèce de banc. On remarque principalement la sella curulis, sur les médailles des familles Lollia, Cornelia, Cestia; et cette espèce de banc particulier aux édiles, aux questeurs, et aux magistrats inférieurs, sur les médailles des familles Sulpicia et Critonia. Les empereurs faisant assis des largesses ou des allocutions sont toujours sur la chaise curule. Ce n'est que dans le Bas-Empire que les empereurs d'Orient et les consuls ont pris l'usage des siéges à dos et des marche-pieds, comme on en voit sur les diptyques; tel est aussi le fauteuil de Dagobert au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale, mais le siége conserva toujours la forme de la sella curulis.

L'ordre des *siéges* dans les théâtres des Grecs et des Romains étoit soumis à des régles particulières; chaque spectateur ne pouvoit pas se placer où il vouloit, mais chaque classe de citoyens avoit ses siéges distincts, et qui lui étoient assignés. Dans les théâtres des Grecs, les premières rangées étoient occupées par les juges ou agonothètes, qui jugeoient les pièces de théâtre et décernoient les prix; ces siéges etoient encore destinés aux magistrats, aux généraux d'armée, et aux prêtres. Ils étoient regardés comme les plus honorables, parce qu'ils étoient le plus près de la scène. Lorsqu'on tenoit des assemblées du peuple dans les théâtres, les magistrats occupoient également les premières rangées de siéges. Derrière eux étoient les siéges des jeunes gens; c'est pourquoi cette partie du théâtre portoit le nom d'*ephebicon;* celle au contraire où étoient les magistrats s'appeloit *bouleuticon;* les autres siéges plus élevés et plus éloignés de la scène étoient occupés par le reste des citoyens et par le commun du peuple. A Athènes, les riches se faisoient apporter au théâtre des coussins pour ne pas s'asseoir sur la pierre, et des tapis pour étendre sous les pieds. A Athènes, il n'étoit pas permis aux femmes d'assister aux jeux de théâtre, et de paroître dans les assemblées publiques du peuple, ainsi que M. Bœttiger l'a très-bien prouvé dans une dissertation insérée dans l'année 1796 du Mercure allemand; il n'y avoit donc point pour elles de siéges au théâtre. A Lacédémone, au contraire, les femmes ne paroissent pas avoir été exclues du théâtre, parce que, selon Cornélius Népos, les matrones des familles les plus distinguées paroissoient sur la scène comme actrices dans plusieurs fêtes publiques, et qu'elles recevoient même un salaire.

Dans les théâtres des Romains, l'orchestre étoit destiné pour les sénateurs. Dans les temps les plus reculés de la république romaine, les sénateurs n'avoient pas encore de place particulière; ils étoient mêlés avec le reste du peuple. Cette coutume fut abolie par les deux ædiles Atilius Serranus et Lucius Scribonius, d'après les conseils de Scipion l'Africain. Depuis cette époque les patriciens furent séparés, dans les théâtres, des Plébéiens; mais cette innovation fit beaucoup perdre à Scipion de l'a-

mour du peuple. Depuis cette époque les sénateurs seuls occupèrent les siéges de l'orchestre, et il n'étoit pas même permis aux ambassadeurs des peuples ou souverains étrangers de s'y choisir une place. Les bancs n'étoient que de bois, et le préteur seul avoit un siége un peu plus élevé que les autres. Caligula accorda enfin aux sénateurs la permission de faire placer des coussins sur ces siéges. Quant au reste des siéges dans le théâtre, on n'observoit aucune distinction dans les temps les plus anciens de la république. Chacun pouvoit s'y placer à volonté. Du temps de Pompée, on assigna aux chevaliers une place particulière, et sur la proposition de Lucius Roscius, tribun du peuple, on leur accorda les quatorze premières rangées de siéges. Sous les empereurs, cette loi continua d'être observée; mais le nombre des chevaliers romains ayant été considérablement augmenté, ces quatorze rangées ne purent plus les contenir tous; ceux qui venoient trop tard étoient alors obligés de chercher ailleurs quelque place parmi le reste des citoyens. Auguste fit plusieurs nouveaux réglemens relatifs aux places dans les théâtres. Les soldats eurent des places séparées de celles du peuple, les siéges immédiatement derrière ceux des chevaliers, étoient assignés à des jeunes gens des familles éminentes, et à leurs précepteurs; derrière eux étoient les places des plébéiens les plus distingués, et les dernières qui étoient les plus élevées étoient abandonnées au commun du peuple. Les femmes qui autrefois avoient été placées parmi les hommes n'eurent depuis cette époque, pour voir les jeux de théâtre, que la place qui étoit derrière les dernières places. Les vestales seules eurent une place dans l'orchestre, près du siége du préteur. Dans les temps suivans, la place qui étoit devant les rangées inférieures des siéges de l'orchestre, étoit aussi regardée comme une place de distinction. On l'appeloit *podium*, et elle étoit assez large pour y placer plusieurs rangées de siéges l'un derrière l'autre. *Voy.* Podium.

Sifflet, petit instrument avec lequel on siffle, et dont on fait usage dans les spectacles pour donner des signes d'improbation. C'est au temps d'Auguste que les battemens de mains et les coups de sifflets paroissent s'être introduits dans les spectacles, comme signes d'approbation et d'improbation.

On appelle *sifflet de paysan* un instrument dont les paysans montagnards accompagnent la cornemuse; c'est une espèce de haut-bois d'une seule pièce.

Sifoine. *Voy.* Symphonie.

Sigilla. *Voy.* Figurine.

Sigillum, cachet, anneau à cacheter, qu'on appeloit *annulus signatorius* ou *sigillatorius*. C'étoit une bague ornée d'un chaton, fait souvent de la même matière, ou d'une pierre précieuse gravée. Cette gravure, enfermée dans le chaton de la bague, faisoit un cachet dont les Romains fermoient leurs lettres, qu'ils imprimoient sur leurs actes, et même sur les celliers où ils renfermoient leurs provisions. Buonarroti, dans ses *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vetro*, fait l'observation que, sur les verres antiques, on trouve souvent l'empreinte d'un cachet; c'étoit probablement celui de la fabrique d'où ils sortoient. On en peut dire autant de plusieurs ouvrages en terre cuite. L'anneau avec le cachet servoit aux dames romaines dans beaucoup de circonstances où nous employons aujourd'hui des serrures et des clefs. L'usage reçu dans l'antiquité ordonnoit que l'anneau avec le cachet fût entre les mains de la maîtresse de la maison, parce que

c'étoit à elle de cacheter les objets qu'on vouloit préserver de toute atteinte; c'est encore par la même raison que, dans les Pandectes, au titre *de Legatis*, le père mourant remet à l'aînée de ses filles l'anneau à cacheter. Saint Clément d'Alexandrie ne permet, par la même raison, aux chrétiennes, de porter un anneau d'or, que pour s'en servir de cachet. Lisez l'article SCEAU, et l'ouvrage de *Domenico Maria* MANNI, intitulé : *Osservazioni istoriche sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*; Firenze, 20 vol. in-4°., 1739 et suiv.

SIGLE; ce terme désigne les lettres uniques, isolées ou singulières, destinées à exprimer un mot, ou du moins une syllabe, sans le secours des autres lettres. A proprement parler, les *sigles* sont les lettres initiales des mots entiers. Cicéron les appelle *singulæ litteræ;* d'autres auteurs anciens les appellent *singulariæ litteræ;* Saint Jérôme les appelle *signa verborum; Valerius Probus* et *Pierre Diacre* leur donnent le nom général de *notæ*, parce que ces lettres initiales désignent des mots ou seulement des syllabes. C'est conformément à cette idée que plusieurs étymologistes ont pensé que *sigla* est dit pour *sigilla*, diminutif de *signa;* ce qui revient au terme de notes, donné aux sigles de l'antiquité : d'autres ont dérivé le mot *sigla* de ces abréviations, SIG. L. *singulæ litteræ*. On appelle *sigles simples* celles où chaque lettre signifie un mot. Cette écriture en sigles n'a lieu ordinairement que dans les mots de formules, ou qui sont très-familiers ; mais dans les inscriptions, dans les légendes des médailles, où les sigles sont prodiguées avec plus de profusion, on rend les mots par des *sigles composées*, c'est-à-dire par les deux, trois ou quatre premières lettres; pour éviter la confusion et l'équivoque, des mots entiers sont quelquefois insérés parmi les sigles. On fit usage de cette écriture abrégée par sigles dans les affaires publiques et particulières, dans les inscriptions et les manuscrits, dans les loix et les décrets, les discours et les lettres. On s'en servoit pour marquer les bornes des terres et des héritages. Les magistrats et les jurisconsultes s'approprièrent un grand nombre de sigles, qu'on appelle juridiques. Magnon, archevêque de Sens, en fit un recueil qu'il offrit à Charlemagne. Cet auteur les appelle *juris semeia*. Au moyen de ces *sigles* ou lettres initiales, on écrivoit les mots avec la plus grande célérité; mais les inconvéniens qui en résultoient ne tardèrent point à être apperçus par les anciens. C'est ce qui engagea l'empereur Justinien à porter une loi qui bannit les sigles des livres de droit, comme étant obscures, énigmatiques et trop sujettes à caution. Par une loi particulière, ce prince décerne la peine de crime de faux contre tous ceux qui oseront s'en servir, en copiant les loix de l'empire. L'empereur Basile défendit aussi de les employer en pareil cas. Cependant, malgré l'obscurité et le danger de cette écriture, on en a fait plus ou moins d'usage depuis les premiers temps jusqu'à nos jours. On a plusieurs recueils des sigles employées dans les inscriptions; les plus complets sont celui publié par les frères COLETI, sous le titre : *Notæ et siglæ quæ in numis et lapidibus apud Romanos obtinebant explicatæ ;* Venetiis, 1785, in-4°., et un autre plus étendu, publié par *M. Jean* GERRARD, sous le titre de *Siglarium romanum ; sive explicatio notarum aut literarum, quæ hactenus reperiri potuerunt, in marmoribus, lapidibus, nummis, auctoribus, aliisque romanorum veterum reliquiis, ordine alphabe-*

tico distributa; complectens non tantum singulas quæ in commentariis antiquis inveniuntur, sed etiam quascunque viri eruditi ad hunc usque diem, in lucem protulerunt; Lond., 1792, in-4°. Ces deux ouvrages utiles réunissent tout ce qui se trouve dans les différens recueils de ce genre publiés jusqu'à l'époque de leur impression.

Sigma ; la lettre S, appelée sigma par les Grecs, avoit à une certaine époque la forme d'un C, et les Romains ayant adopté cette forme pour celle de leurs tables, au lieu du triclinium, ils donnoient aussi le nom de *sigma* à des tables qui ressembloient à un fer à cheval, autour duquel étoit posé un lit plus ou moins grand, fait de même en demi-cercle, selon le diamètre de la table. Les places les plus honorables étoient celles qui se trouvoient aux deux extrémités du lit; c'étoit par le vide du demi-cercle qu'on servoit les mets. Ce lit étoit fait ordinairement pour six ou sept convives. La forme du sigma, Σ ou C, sert souvent à déterminer l'âge des monumens.

Signes; ce sont en général tous les divers caractères dont on se sert pour noter la musique. Mais ce mot s'entend plus particulièrement des dièses, bémols, béquarres, points, reprises, pauses, guidons, et autres petits caractères détachés, qui, sans être de véritables notes, sont des modifications des notes et de la manière de les exécuter

Signinum Opus ; selon Vitruve, livre viii, chap. 7, on appeloit ainsi un genre particulier de construction dont on ne faisoit usage que pour les puits et les citernes. Voici le procédé qu'on suivoit. On mêloit ensemble cinq parties de sable pur, et deux de chaux; on remuoit bien ce mélange, et on y mettoit des morceaux de pierres ou de tuf, chacun du poids d'environ une livre. Cette masse servoit à couvrir les murs et le fonds ou le pavé; et pour lui donner de la solidité, on la battoit avec des masses de bois garnies de fer. Selon Pline on faisoit le *signinum opus* de tuiles pilées et de chaux.

Silence; on dit qu'il y a dans un tableau un *grand silence*, un *beau silence*, pour exprimer que la composition en est sage ainsi que l'effet, que l'ensemble met l'ame du spectateur dans un état de calme dont il se plaît à jouir. C'est ainsi qu'on dit aussi qu'il y a du *tapage* dans un tableau, pour exprimer qu'il y a beaucoup de mouvement. Le *silence* suppose de la modération dans les mouvemens, et de la douceur dans l'effet. Il ne s'accorde point avec le grand éclat du coloris; aussi faut-il chercher un aimable silence plutôt dans les écoles de Rome ou de Lombardie, que dans les écoles brillantes de Venise ou de Flandre.

Silence ; dans la musique on appelle ainsi des signes répondant aux diverses valeurs des notes, lesquels, mis à la place de ces notes, marquent que tout le temps de la valeur doit être passé en silence. Quoiqu'il y ait dix valeurs de notes différentes, depuis la maxime jusqu'à la quadruple croche, il n'y a cependant que neuf caractères différens pour les silences; car celui qui doit correspondre à la maxime a toujours manqué, et pour en exprimer la durée, on double le bâton de quatre mesures équivalant à la longue.

Silence ; on figure le *silence personnifié* par Harpocrate, jeune homme ayant le doigt sur la bouche. On exprime aussi le silence ou plutôt le secret par une figure qui approche un cachet de ses lèvres. Cette allégorie a été fournie par Alexandre, qui, s'appercevant qu'Héphæstion lisoit en même temps que lui, une lettre qu'il recevoit de sa mère, tira de son doigt la bague

qui lui servoit de cachet, et la lui appliqua sur la bouche.

Silicarii. *V*. Curator Aquarum.

Siliceuses (Pierres). *Voyez* Glyptique, tom. 1, p. 698.

Silphium ; la plante à laquelle les anciens ont donné ce nom croissoit, suivant Dioscoride, en Syrie, en Perse, en Médie, etc. ; mais le silphium le plus excellent et le plus estimé venoit de la Cyrénaïque, suivant Théophraste, et on l'appeloit par excellence le *silphium de Battus*, en l'honneur de Battus, fondateur de Cyrène. Aristophane employa le mot silphium comme une espèce de proverbe pour désigner quelque chose de rare et de précieux. Il croissoit dans la Cyrénaïque et sur la côte de la grande Syrte ; mais il avoit été apporté anciennement de l'intérieur de l'Afrique ; et il ne fut connu sur la côte que sept ans avant la fondation de Cyrène, trois cents ans avant l'archontat de Simonide d'Athènes, suivant Théophraste et Pline, c'est-à-dire, environ 604 avant J. C. Les vents, disoit-on, en avoient apporté la graine des pays méridionaux. Non-seulement cette plante est décrite dans quelques auteurs, on la voit aussi représentée sur un grand nombre de médailles de Cyrène. Elle ressemble à la *ferula*, par la tige, et au *laserpitium*, par sa tige et par ses feuilles, c'est pourquoi les anciens lui ont aussi quelquefois donné le nom de *laserpitium*.

Simple; dans les doubles et dans les variations, le premier couplet ou l'air original, tel qu'il est d'abord noté, s'appelle le *simple*. *Voyez* Double, Variation.

Simplicité ; dans les objets relatifs au goût, on entend par ce mot l'absence de tout ce qui est accessoire et dû seulement à l'art. On attribue à un objet une noble simplicité, lorsque l'effet qu'on s'en promet est produit par peu de moyens, ou bien lorsqu'il plaît par sa nature et son essence même sans avoir besoin d'aucun ornement accessoire. On dit encore qu'une forme est d'une noble simplicité, lorsque, comme la plupart des vases antiques, elle plaît par ses contours agréables, sans qu'on ait besoin d'ornemens, de sculptures et d'autres accessoires pour lui donner de la variété. Dans un édifice, la noble simplicité se fait remarquer lorsque toute la masse ne forme qu'un seul ensemble qui se présente aux yeux d'une manière agréable, lorsqu'on n'y aperçoit point d'ornemens oisifs, et qu'on n'y voit que les parties essentielles. Tel est le Panthéon de Rome. Il y a de la simplicité dans un discours, lorsque l'orateur s'abstient de tous les ornemens qui ne tiennent pas nécessairement à son objet, et qu'il ne développe avec force et clarté que les idées les plus essentielles. Il y a de la simplicité dans un système entier, lorsque tout s'y rapporte à un seul principe.

L'expérience a suffisamment prouvé que la simplicité est toujours conforme au bon goût. Il ne sera donc pas hors de propos de dire ici quelques mots sur les causes du plaisir qu'elle nous procure. Comme elle n'admet dans chaque objet que l'essentiel, il en résulte qu'on n'y remarque que ce qui est nécessaire; rien ne pourroit en être retranché sans nuire à la perfection de l'ouvrage ; toutes les parties se conviennent, s'adaptent sans contrainte, aucune d'elles n'est superflue : rien n'y détourne l'imagination de l'essence de l'objet ; le but que l'artiste s'est proposé est atteint par les moyens les plus naturels, par la voie la plus courte et sans aucun détour : de là naît la plus grande perfection, parce que tout s'ac-

corde avec la plus grande exactitude. Comme tout, dans un ouvrage de ce genre, est fondé sur la nature de l'objet, celui qui l'examine trouve aisément les raisons qui ont guidé l'artiste; l'imagination n'est nulle part arrêtée; ce qui appartient à l'objet forme un tout parfait; l'art s'y fait si peu sentir, qu'on croit que la nature elle-même l'a produit par l'application la plus parfaite de ses loix. La noble simplicité est donc le degré le plus élevé de la perfection. Il est dans la nature du bon goût de préférer le chemin le plus court, d'éloigner tout ce qui est inutile et superflu, d'aimer à connoître les raisons pour lesquelles chaque chose occupe la place que l'artiste lui a assignée, d'avoir du plaisir à observer les rapports entre l'essentiel et les qualités des objets, et c'est ce que nous trouvons par-tout où règne une noble simplicité. Cette qualité fait sur-tout plaisir à ceux dont le goût juste et naturel a été souvent offensé par des ouvrages d'un art extravagant.

Cette qualité aimable de l'art peut se montrer, dans un ouvrage, de différentes manières. Elle embrasse tout, depuis le plan général jusqu'à l'exécution des plus petits détails. Les meilleurs ouvrages de l'art sont presque toujours les plus simples dans leur plan. Les tragédies de Sophocle, et sur-tout d'Æschyle, sont disposées avec tant de simplicité, qu'on peut en saisir très-facilement tout le plan. Entre trois, quatre, tout au plus cinq personnages, qui ne s'éloignent guère d'une enceinte de peu d'étendue, il se passe dans ces pièces une action très-importante, dans laquelle le caractère de chacun se développe de la manière la plus satisfaisante. Il en est de même des tableaux les plus parfaits des grands maîtres, on n'y remarque que peu de figures; souvent un seul groupe composé avec la plus grande simplicité. Les plus beaux édifices des anciens ne forment qu'une seule masse très-simple, dont l'ensemble est facilement embrassé par l'œil. Ils ont cherché la grandeur, non pas dans une quantité superflue de parties, mais dans la grandeur intérieure, dans la perfection, dans la forme la plus parfaite de l'ensemble. Il est vrai que de grands maîtres ont aussi fait des ouvrages dont la composition est très-riche, mais alors le sujet exigeoit impérieusement la multiplicité des parties. Lorsque le Poussin a peint la manne recueillie dans le désert par les Israélites, il ne pouvoit pas se borner à un petit nombre de figures.

Pour que l'artiste parvienne dans son plan à la plus grande simplicité possible, il faut qu'après avoir choisi son sujet, il n'oublie jamais que son ouvrage doit en général exciter une seule idée générale et déterminée. Il faut qu'il se rende d'abord de cette idée un compte extrêmement précis et exact; qu'il en examine ensuite avec soin la nature pour connoître tout ce qui y tient nécessairement, et pour savoir ce qu'il peut supprimer ou non, sans préjudice pour son ouvrage. Après avoir élagué tout ce qui n'est pas nécessaire dans son sujet, il disposera son plan qui, alors, ne manquera pas d'une noble simplicité. Le défaut de cette qualité essentielle d'un plan vient ordinairement de ce que l'artiste ne s'est pas fait une idée assez nette et assez précise du sujet qu'il veut traiter, et qu'il y a mêlé des objets inutiles, accessoires, et même contradictoires, ou bien de ce qu'il s'est proposé seulement en général d'émouvoir vaguement l'imagination des autres en accumulant des objets différens. Lorsque l'artiste se propose d'atteindre une noble simplicité, il doit rejeter, non-seulement tout ce qui n'aug-

mente pas l'intérêt général du sujet, mais encore tout ce qui n'y tient pas nécessairement. Dans la disposition, l'artiste peut encore plus ou moins atteindre à cette précieuse qualité. Les parties qui composent son ouvrage peuvent s'adapter avec plus ou moins de légèreté et de nécessité. Lorsque chaque partie n'occupe pas l'endroit qui convient le mieux à la nature et à l'essence de l'ouvrage, la simplicité ne peut qu'en souffrir.

La simplicité, jointe à la beauté, constitue le grand. Dès qu'on s'éloigne de la simplicité, on abandonne le grand pour tomber dans l'apparat. Le grand style suppose la simplicité dans toutes les parties, dans le sujet, dans les formes, dans les attitudes, dans les ajustemens, dans la composition, dans l'ordonnance, dans les accessoires, dans les effets, et dans la couleur. Rien de simple au contraire n'entre dans le style d'apparat, tout y est brillant, riche, fastueux. Le style simple et grand suppose une grande ame dans celui qui le possède, un grand goût dans celui qui l'applaudit. Le style d'apparat procure des succès plus faciles et plus universels, mais une gloire moins durable. A Rome, dit Mengs, où l'on a conservé plus qu'ailleurs le goût antique, on méprise cette variété d'objets qui font par leurs différentes couleurs, le charme des tableaux du Titien, et l'on cherche au contraire à rendre les compositions aussi simples qu'il est possible.

Dans les *Elements of Criticism*, de Hume, on trouve plusieurs bonnes observations éparses sur ce sujet. — Sur la simplicité dans la peinture, on lira avec fruit la seconde des *Considérations de* Hagedorn *sur la Peinture*. — Sur la simplicité dans l'architecture, on peut consulter le troisième livre du premier volume des *Principes de l'architecture civile*, par Milizia.

Simpulum ou Simpuvium; nom que les anciens Romains donnoient à un vase de sacrifice, qui servoit pour répandre du vin, goutte par goutte, dans les libations. Varron, dans son ouvrage sur la langue latine, dérive ce mot du verbe *sumere*, parce qu'on se servoit du simpule pour puiser du vin dans les grands vases, soit pour le goûter, soit pour faire des libations. Au bord du simpule un manche s'élevoit perpendiculairement pour faciliter l'immersion de ce vase dans un autre plus grand. Festus dit qu'il ressemble à un cyathus; il ajoute que les femmes qui en faisoient usage pour certaines cérémonies religieuses, étoient appelées *simpulatrices*. Pline, dans le douzième chapitre du trente-cinquième livre, dit que, dans les sacrifices, on ne se servoit pas de simpules murrhins, ni de crystal, mais d'autres faits en terre cuite. Dans les cabinets d'antiquités, on en conserve en bronze. Le simpule est quelquefois figuré sur les monumens avec d'autres instrumens de sacrifice, tels que la patère, l'aspergille, etc. Un passage de Juvénal nous fait voir que l'invention ou l'introduction du simpule, dans les sacrifices, étoit attribuée à Numa.

Singe; cet animal étoit un des objets de la vénération des Ægyptiens; il n'est pas naturel à l'Ægypte. Les habitans des villes où l'on en nourrissoit comme des animaux sacrés, alloient les chercher en Æthiopie. On les amène encore aujourd'hui en Ægypte de cette contrée, et, selon Niebuhr, de l'Yemen, où l'on en trouve beaucoup. Selon M. Sonnini, on n'en voit plus que trois espèces; le papion, *simia sphinx*, L., que les anciens nommoient singe cynocéphale; le macaque, *simia synomulgus*, L., et l'aigrette, *simia aigula*, L. L'animal qu'on voit sur la mosaïque de Palestrine, placée dans les monta-

gnes auprès des chasseurs Æthiopiens, avec le mot *sphingia*, paroît être le *simia troglodytes* de Blumenbach, le *jocko* de Buffon, qui ne doit pas être confondu avec l'orang-outan. Sur la même mosaïque, on voit encore un singe nommé *onokentauros*, qui est le *simia lar*, à la vérité mal figuré, car il a une queue, et n'en doit pas avoir, et une tête humaine trop marquée; cela vient de ce que l'artiste n'étoit point naturaliste, et qu'il a voulu donner une représentation qui offrît, autant que possible, l'union de l'homme et de l'âne. La mosaïque de Palestrine offre encore plusieurs autres figures de singes. Celui au-dessus duquel on lit le mot *lynx*, paroît être le *simia platypygos* de Schreber. Le nom de *choiropithèque* s'y lit au-dessus d'un animal qui a le visage d'un porc, le museau nud, la queue courte, les ongles acuminés, et qui probablement est le *simia porcaria* de Gmelin. Au-dessous d'un autre animal de cette mosaïque, on lit le mot *keipen*, sans doute par corruption pour *képos*; il paroît que c'est le singe *kèbos* d'Aristote, d'Agatharchide, d'Artemidore, le *Cephus* de Pline, le *simia diana*, l'*exquima* de Buffon. Parmi les figures ægyptiennes qu'on trouve dans les cabinets, il y en a plusieurs qui représentent des singes. *V.* Cynocéphale.

Singe. *V.* Pantographe, Physionotrace, Réduire.

Sinueux. Les contours auroient de la roideur, si les lignes droites y dominoient; ils doivent décrire une grande variété de courbes, et être par conséquent sinueux; c'est ce que les artistes expriment quand ils parlent de contours ondoyans ou de lignes serpentines que décrivent les contours.

Siparium. *V.* Rideau.

Sistre; instrument qui, dans l'origine, ne paroît avoir servi que pour accompagner en mesure les chants plaintifs sur Osiris. La construction du sistre étoit telle, qu'on ne pouvoit guère en tirer qu'un bruit aigu, qui s'accordoit assez bien avec des plaintes. Dans la suite, le véritable sens de cet usage s'est perdu, et lorsque les superstitions ægyptiennes devinrent en vogue à Rome, les personnes qui y étoient fortement attachées secouoient leur sistre à des heures fixes. Les sistres varioient un peu pour la forme; mais le plus souvent cet instrument étoit ovale, et fait d'une lame de métal sonore. La circonférence étoit, de chaque côté, percée de plusieurs trous opposés l'un à l'autre; par ces trous passoient plusieurs verges de même métal que le corps de l'instrument, dont ils traversoient ainsi le plus petit diamètre; ces verges étoient terminées en crochet à leurs extrémités; une poignée adaptée à la partie inférieure du sistre, servoit à le tenir et à l'agiter en cadence. Quelquefois la partie supérieure, au lieu d'offrir une portion de cercle, est disposée en forme de triangle. Quelquefois le sistre est sans aucun ornement; quelquefois sa partie supérieure est surmontée de quelques figures, souvent d'une fleur de lotus seulement, quelquefois d'une figure de chat, et plusieurs de ces sistres offrent encore une tête de chaque côté du chat. Le sistre est figuré sur beaucoup de monumens et de médailles. On conserve des sistres dans les cabinets d'antiquités; celui de la Bibliothèque impériale en possède plusieurs. Selon l'opinion vulgaire, le mot *sistrum* doit venir du verbe grec *séiéin*, remuer, agiter, parce qu'il falloit agiter le sistre pour produire un bruit.

Sur le sistre, on peut consulter entr'autres une *Lettre d'un Anonyme à Jean Leclerc*, insérée dans le seizième volume de la *Bibliothè-*

que choisie, pag. 167 et suiv. — Bossius a publié, sur ce sujet, une dissertation intitulée *Isiacum*, à Milan, 1612, in-12.; elle a été réimprimée dans le second volume du *Trésor* de Sallengre. *D. Benedicti* Bacchini, *de Sistris, eorumque figuris ac differentia dissertatio.* Cet opuscule, imprimé en Italie à petit nombre, a été réimprimé par les soins de *Jac.* Tollius, à Utrecht, 1696, in-4°, qui l'a augmenté d'une petite dissertation intitulée : *de Sistrorum varia figura.* L'un et l'autre sont dans le sixième volume du *Trésor* de Grævius. On peut encore consulter le *Museum Kircherianum*, pag. 179; les *Opuscula sacra* de Zornius, tom. 1, pag. 157.

Site; dans le langage de la peinture, ce mot signifie ce que veut dire, dans le langage ordinaire, *situation* d'un lieu, lorsqu'on dit, une *belle*, une *agréable*, une *riante situation.* Le mot *site* se rapporte plus immédiatement à la peinture du paysage; il n'est pas cependant tout-à-fait étranger au genre de l'histoire. En effet, la perfection à laquelle doit tendre le peintre d'histoire, exige, relativement au site, un choix raisonné; d'abord parce que le site doit contribuer à désigner le lieu de la scène, la saison et même la partie du jour où s'est passée l'action qu'on représente, et que, par ces propriétés, il fait pour ainsi dire partie essentielle du costume; ensuite parce que le site, par sa nature et son caractère, doit, en s'assortissant à l'action, contribuer à l'effet général. Comme les sites des tableaux d'histoire sont généralement composés par le peintre, et ne peuvent que difficilement être exécutés d'après la nature, le soin le plus essentiel qu'on doit avoir après le choix du caractère et après avoir arrêté les dispositions générales, est de désigner les plans de manière que les dimensions des terreins et des objets qui s'y trouvent en indiquent les espaces et les éloignemens. Ce soin exige de recourir aux loix de la perspective, en se fixant des points déterminés d'éloignement, en faisant entrer dans ces déterminations les inégalités des terreins, les profondeurs des vallons, les hauteurs des collines et celles des montagnes, enfin en déterminant d'après ces points de variétés la grandeur et la forme particulière des arbres, des rochers, des fabriques, et en établissant bien, d'après toutes ces dimensions, l'effet perspectif aérien, qui, joint à l'exactitude de la perspective linéaire, fait parcourir à l'œil du spectateur l'étendue du terrein qu'on a eu dessein de représenter. Dans les richesses des sites, on peut faire entrer l'étendue des mers, si le sujet le comporte; les aspects des rivières et les accidens dont le ciel est susceptible; les effets de sa lumière, les formes, les couleurs des nuages et le ton dont on les peint, contribuent non-seulement à l'effet général du clair-obscur et à l'harmonie de la couleur, mais au caractère des sites, et à déterminer la saison et les parties du jour.

Les sites que représentent les paysagistes demandent de la méditation relativement aux détails. Les sites pittoresques piquans ou extraordinaires peuvent, lorsqu'ils sont bien choisis et bien composés, faire excuser quelques imperfections moins grandes dans l'exécution des détails, et à son tour l'exécution fine, juste et soignée dans toutes les parties, peut donner à des sites communs et qui manquent de caractère, des agrémens qui attachent et qui plaisent.

Situation, est la manière dont un édifice est placé par rapport aux objets qui l'environnent, par rapport aux quatre points cardinaux.

Skias; ce mot signifie, en gé-

néral, un lieu ombragé. A Lacédémone on appeloit ainsi un édifice situé près de la grande place, où les habitans, selon Pausanias, venoient prendre le frais, et dans lequel encore, du temps de cet auteur, on assembloit le peuple pour le haranguer. Il étoit l'ouvrage de Théodore de Samos, auquel on attribuoit l'invention de l'art de fondre le fer et d'en faire des statues. C'est à la voûte de cet édifice que les Lacédémoniens suspendirent la lyre de Timothée de Milet, après avoir puni ce musicien de ce qu'aux sept cordes de l'ancienne lyre, il en avoit ajouté quatre autres.

Smaltum. *V.* Émail.

Smaragde. *V.* Émeraude.

Smaragdo-prase. *V.* Prase.

Smiris. *V.* Émeril.

Sobriquet. Je ne place ici ce mot que pour rappeler l'usage qui a prévalu, de ne désigner quelques artises que par un surnom qui leur a été donné, soit du lieu qui les a vu naître, soit par dérision, et alors il est fondé sur un vice de conformation, ou sur quelqu'habitude originale et particulière. Tels sont: Antoine Allegri, dit *le Corrège*, François Mazzuoli, dit *le Parmesan*, et Paul Cagliari, dit *Véronèse*, du nom des villes où ils prirent naissance. J. Fernando Ximenez de Navaretta, dit *el mudo* ou *le Muet*, parce qu'effectivement il étoit né sourd et muet; Pierre Breughel, dit *le Drôle*, parce qu'il avoit une gaîté fertile en bons mots; Jean Breughel, dit *Breughel de Velours*, parce qu'il portoit des habits de velours en hiver, luxe remarquable vers la fin du seizième siècle. Les surnoms ont aussi été tirés du genre auquel se livroit un artiste; ainsi on connoît Michel-Ange Cerquozzi, appelé *Michel-Ange des Bambochades*, pour avoir beaucoup travaillé dans ce genre. On donne encore pour sobriquet à un artiste le nom du maître sous lequel il a étudié: on peut citer Gaspard Dughet, dit *Poussin*, parce qu'à Rome il avoit eu pour maître le célèbre Poussin.

Soccus. *Voy.* Chaussure.

Société. Il existe en France et ailleurs des établissemens publics sous ce nom, qui sont destinés à maintenir et à propager la culture des beaux-arts, ainsi que des lettres et des sciences. Le terme société doit donc être pris ici dans le même sens qu'Académie. *Voy.* ce mot.

Socle; c'est un solide quarré qui a moins de hauteur que de superficie, et qui se met sous les bases des piédestaux, des statues, des vases, des colonnes. Le *socle continu*, est le solide quarré qui règne de niveau dans toute une façade, n'ayant ni base ni chapiteau, et sur lequel sont posés les colonnes et pilastres qui la décorent, comme on l'a pratiqué à la façade du collége des Quatre-Nations.

Soffite; c'est en général le dessous de ce qui est suspendu. *Soffite d'architrave, de larmier,* est la face de dessous d'une architrave, d'un larmier, qui est nuie ou décorée de différens ornemens suivant les ordres. Soffite est aussi le dessous d'un plancher que l'on appelle plafond, et qui peut être décoré de sculpture ou de peinture.

Soie. Les anciens ne connurent guère l'usage de la soie, ni la manière de la travailler. On prétend que c'est dans l'île de Cos que l'art de la façonner a été inventé, et on en donne l'honneur à Pamphile, fille de Platis. Cette découverte ne fut pas long-temps inconnue aux Romains. Cependant, sous l'empereur Aurélien, les habillemens de soie étoient encore très-rares et fort chers; l'art de faire les étoffes en soie passa de Grèce en Italie vers 1130, et peu de temps après en France. Il y fut apporté d'abord dans nos provinces méridionales, et ensuite à Paris, par

des marchands lombards, qui donnèrent leur nom à la rue où ils s'établirent, et qui subsiste encore. Quant aux étoffes en soie, qu'on savoit fabriquer au treizième siècle, outre celles qui étoient brochées en or et en argent; on connoissoit, comme aujourd'hui, le velours, le satin, qui se nommoit *samit*, et le taffetas qu'on appeloit *cendal* ou *sandal*. Les soieries, à mesure qu'elles devinrent plus communes et mieux travaillées, firent tomber l'usage des fourrures, si long-temps à la mode.

Soin, Soigné. Quelles que soient les beautés d'un ouvrage de l'art, il perd beaucoup, si toutes les parties, ou du moins les parties essentielles, n'en sont pas *soignées*, exécutées *avec soin*. Barocci, Le Titien, Le Corrège, Raphaël, Léonard de Vinci sur-tout, et Michel-Ange lui-même, tout bouillant qu'il étoit, donnoient des soins à leurs travaux, mais ils n'y mettoient pas ce soin qui produit le précieux, le recherché; et dans ce sens alors, le mot soigné s'entend en mauvaise part. Cependant il est des palmes pour tous les genres; et l'on sait que les Hollandais se sont acquis de l'estime et de la gloire par des ouvrages extrêmement soignés. On peut même ajouter que quoiqu'un soin trop étudié exclue l'enthousiasme, la chaleur de la conception et de l'exécution, un artiste trouveroit encore le moyen de plaire, s'il avoit, dans cette partie, les talens d'un Gérard Dow, d'un Mieris, d'un Van-der-Werf.

Sol; la cinquième des six syllabes inventées par l'Arétin. Cette syllabe désignoit la quinte de l'hexachorde, lorsqu'on ne passoit pas au-delà de son étendue de six tons. Le *sol* naturel répond à la lettre G.

Solarium, cadran solaire. *Voy.* Horloge.

On appeloit aussi *solarium* une plate-forme au haut des maisons des anciens, où on se promenoit et où on prenoit l'air, et dont on faisoit aussi des salles à manger. On pratiquoit cet usage, sur-tout dans les maisons de campagne, où il y avoit une tour plus haute que le corps du logis, qui ordinairement n'excédoit pas un étage.

Le mot *solarium* désignoit aussi un impôt, que payoit celui à qui on permettoit de bâtir sur un terrein public. C'étoit aux curateurs des lieux publics à fixer ce tribut.

Solea. *Voy.* Chaussure, Bain, tom. 1, pag. 100, col. 1.

Solfegges; on appelle ainsi des recueils de leçons pour solfier: le plus célèbre est celui de Léo.

Solfier c'est, en entonnant des sons, prononcer en même temps les syllabes de la gamme qui leur correspondent. Cet exercice est celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la musique, afin que l'idée de ces différentes syllabes, s'unissant dans leur esprit à celle des intervalles qui s'y rapportent, ces syllabes leur aident à se rappeler ces intervalles. Aristide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour solfier quatre syllabes ou dénominations de notes, qu'ils répétoient à chaque tétrachorde, comme nous en répétons sept à chaque octave. Guy d'Arezzo, ayant substitué son hexachorde au tétrachorde ancien, substitua aussi, pour le solfier, six autres syllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ce système prévalut en France comme dans le reste de l'Europe. Depuis l'établissement de la gamme de l'Arétin, on a essayé, en différens temps, de substituer d'autres syllabes aux siennes. Comme la voix des trois premières est assez sourde, M. Sauveur, en changeant la manière de noter, avoit aussi changé celle de solfier; et il nommoit les huit notes de l'octave par les huit syllabes, *pa ra ga da so bo lo do*.

Ces noms n'ont pas plus passé que les notes. Il y a diverses manières de solfier, savoir, par muances, par transposition et au naturel. La première méthode est la plus ancienne, la seconde est la meilleure, la troisième est la plus commune en France. Plusieurs nations ont conservé l'ancienne méthode des six syllabes de l'Arétin. D'autres ont retranché des syllabes, les Anglais solfient sur ces quatre syllabes seulement, *mi fa sol la*. Les Français, au contraire, ont ajouté une syllabe pour renfermer, sous des noms différens, les sept sons diatoniques de l'octave. Les inconvéniens de la méthode de l'Arétin sont considérables; car, faute d'avoir rendu complète la gamme de l'octave, les syllabes de cette gamme ne signifient ni des touches fixes du clavier, ni des degrés du ton, ni même des intervalles exactement déterminés. Par les muances, *la fa*, on peut former un intervalle de tierce majeure en descendant, ou de tierce mineure en montant, ou d'un semi-ton encore en montant. C'est encore pis par la méthode anglaise; il se trouve à chaque instant différens intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes syllabes, et les mêmes noms de notes y reviennent à toutes les quartes, comme parmi les Grecs, au lieu de n'y revenir qu'à toutes les octaves, selon le système moderne.

La manière de solfier en France, par l'addition du *si*, vaut assurément mieux; car la gamme se trouvant complète, les nuances deviennent inutiles, et l'analogie des octaves est parfaitement observée. Mais les musiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des notes toujours fixes et déterminés sur les touches du clavier; en sorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les degrés d'un ton transposé n'en ont point, défaut qui charge inutilement la mémoire de tous les dièses ou bémoles de la clef, qui ôte aux noms des notes l'expression des intervalles qui leur sont propres, et qui efface enfin, autant qu'il est possible, toutes les traces de la modulation. Pour peu qu'on y réfléchisse, on sentira bien que ce que les musiciens français appellent solfier au naturel, est tout-à-fait hors de la nature. Cette méthode est inconnue chez toute autre nation, et sûrement ne fera jamais fortune nulle part. On conviendra donc que rien n'est plus naturel que de solfier par transposition, lorsque le mode est transposé.

Solo; ce mot italien s'est francisé dans la musique, et s'applique à une pièce, ou à un morceau qui se chante à une voix seule, ou qui se joue sur un seul instrument avec un simple accompagnement de basse ou de clavecin; et c'est ce qui distingue le *solo* du récit, qui peut être accompagné de tout l'orchestre. Dans les pièces appelées *concerto*, on écrit toujours le mot *solo* sur la partie principale, quand elle récite.

Son; quand l'agitation communiquée à l'air par la collision d'un corps frappé par un autre, parvient jusqu'à l'organe de l'ouïe, elle y produit une sensation qu'on appelle Bruit. (*Voy.* ce mot.) Mais il y a un bruit résonnant et appréciable qu'on appelle *son*. Sous le rapport de la musique, il y a trois objets principaux à considérer dans le son, le *ton*, la *force* et le *timbre*. Sous chacun de ces rapports, le son se conçoit comme modifiable, 1°. du grave à l'aigu; 2°. du fort au foible; 3°. de l'aigre au doux, ou du sourd à l'éclatant, et réciproquement. La résonnance du son ou sa permanence et son prolongement, naissent de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation existe,

l'air ébranlé vient sans cesse frapper l'organe de l'ouïe, et prolonge ainsi la sensation du son. Les vibrations de l'air, qui se succèdent, renouvellent ainsi, à chaque instant, l'impression. Cette agitation de l'air est produite par une agitation semblable dans la partie du corps sonore, dont les vibrations peuvent en effet s'observer très-facilement. Si on touche le corps d'un violoncelle dans le temps qu'on en tire du son, on le sent frémir sous la main, et l'on voit bien sensiblement durer les vibrations de la corde, jusqu'à ce que le son s'éloigne; il en est de même d'une cloche qu'on fait sonner, on la sent, on la voit même frémir; si la corde se détend, ou que la cloche se fende, plus de frémissement, plus de son.

Deux cordes de même métal, égales et également tendues, forment un unisson parfait en tout sens : si les longueurs sont inégales, la plus courte donnera un son plus aigu, et fera aussi plus de vibrations dans un temps donné ; d'où l'on conclut que la différence des sons du grave à l'aigu, ne procède que de celle des vibrations faites dans un même espace de temps par les cordes ou corps sonores qui les font entendre ; ainsi l'on exprime les rapports des sons par les nombres des vibrations qui les donnent. Des expériences certaines ont prouvé que les vibrations des cordes, toutes choses d'ailleurs égales, sont toujours réciproques aux longueurs. Ainsi une corde double d'une autre ne fera, dans le même temps, que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci, et le rapport des sons qu'elles feront entendre s'appellera *octave*. Si les cordes sont comme 3 et 2, les vibrations seront comme 2 et 3, et le rapport des sons s'appellera *quinte*, etc. On voit par-là qu'avec des chevalets mobiles, il est aisé de former sur une seule corde des divisions qui donnent des sons dans tous les rapports possibles, soit entr'eux, soit avec la corde entière. C'est sur ces principes qu'est construit le Monochorde. (*Voy. ce mot.*) Il y a encore d'autres moyens pour rendre des sons aigus ou graves. Deux cordes de longueurs égales ne forment pas toujours l'unisson ; car si l'une est plus grosse ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en temps égaux, et conséquemment donnera un son plus grave. D'après ces principes, on peut s'expliquer aisément la construction des instrumens à cordes, tels que le clavecin et le jeu des violons et basses, qui, par différens accourcissemens des cordes sous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diversité des sons qu'on tire de ces instrumens. Il en est de même des instrumens à vent ; les plus longs forment des sons plus graves, si le vent est égal ; les trous, comme dans les flûtes et les hautbois, servent à les raccourcir pour rendre les sons plus aigus.

La force du son dépend de celle des vibrations du corps sonore ; plus ces vibrations sont grandes et fortes, plus le son est fort et vigoureux et s'entend de loin. Quand la corde est assez tendue et qu'on ne force pas trop la voix ou l'instrument, les vibrations restent toujours isochrones, et le ton demeure par conséquent le même, soit qu'on renfle ou qu'on affoiblisse le son ; mais en raclant trop fort avec l'archet, en relâchant trop la corde, en soufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'identité du ton. La vîtesse du son, qui sembleroit dépendre de sa force, n'en dépend point. Cette vîtesse est toujours égale et constante, si elle n'est accélérée ou retardée par le vent, c'est-à-dire, que le son, fort ou foible, s'étendra toujours

uniformément, et qu'il fera toujours en deux secondes, le double du chemin qu'il aura fait dans une. Sans ralentir sa marche, le son s'affoiblit en s'étendant, et cet affoiblissement, si la propagation est libre, qu'elle ne soit gênée par aucun obstacle, ni ralentie par le vent, suit ordinairement la raison du carré des distances.

La différence qui se trouve entre les sons par la qualité du timbre, ne tient ni au degré d'élévation, ni même à celui de force. Un hautbois aura beau se mettre à l'unisson d'une flûte, il aura beau radoucir le son au même degré, le son de la flûte aura toujours quelque chose de moelleux et de doux, et celui du hautbois, quelque chose de rude et d'aigre. Chaque instrument a son timbre particulier, qui n'est pas celui des autres, et l'orgue seul a une vingtaine de jeux, tous de timbre différent.

Ces trois qualités principales entrent toutes, quoiqu'en différentes proportions, dans l'objet de la musique, qui est le *son* en général. Le compositeur ne considère pas seulement si les sons qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus; mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, sourds ou éclatans; et il les distribue à différens instrumens, à différentes voix, en récits ou en chœurs, aux extrémités ou dans le *médium* des instrumens ou des voix, avec des doux ou des forts, selon les convenances de tout cela.

Pour avoir ce qu'on appelle un *son fixe*, il faudroit s'assurer que ce son seroit toujours le même dans tous les temps et dans tous les lieux. Mais pour cela, il ne suffit pas d'avoir un tuyau d'une longueur déterminée, car la variation de la pesanteur de l'air fait que le son change et devient plus grave ou plus aigu, selon que l'air devient plus léger ou plus pesant. Par la même raison, le son du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmosphère, selon que ce même tuyau sera porté plus haut ou plus bas, dans les montagnes ou dans les vallées. Le même tuyau, cependant, quelle qu'en soit la matière, sera sujet aux variations que le chaud ou le froid cause dans les dimensions de tous les corps : le tuyau se raccourcissant ou s'alongeant, le son deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave; et de ces deux causes combinées, vient la difficulté d'avoir un son fixe, et presque l'impossibilité de s'assurer du même son dans deux lieux en même temps, ni dans deux temps en même lieu.

A l'égard du son fondamental, *V*. Fondamental.

Sonate; pièce de musique instrumentale composée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caractères différens. On l'appelle *sonata a solo, a due, a tre*, etc., selon qu'il y a *une, deux, trois*, ou plusieurs parties concertantes : la sonate est à-peu-près, pour les instrumens, ce qu'est la cantate pour la voix. (*V*. Cantate.) La *sonate* est faite ordinairement pour un seul instrument qui récite, accompagné d'une basse continue; et dans une telle composition, l'on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'instrument pour lequel on travaille, soit par le tour des chants, soit par le choix des sons qui conviennent le mieux à cette espèce d'instrument, soit par la hardiesse de l'exécution. Il y a aussi des *sonates en trio*, que les Italiens appellent plus communément *sinfonie;* mais quand elles passent trois parties, ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de Concerto. (*V*. ce mot.) Les Italiens réduisent les sonates à deux espèces principales : l'une, qu'ils appellent *sonate da camera*, sonates de chambre, les-

quelles sont composées de plusieurs airs familiers ou à danser, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *suites*. L'autre espèce est appelée *sonate da chiesa*, sonates d'église, dans la composition desquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'harmonie, et des chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelqu'espèce que soient les sonates, elles commencent d'ordinaire par un adagio, et, après avoir passé par deux ou trois mouvemens différens, finissent par un allegro ou un presto.

Les sonates offrent l'exercice le plus habituel et le plus facile aux personnes qui jouent de quelqu'instrument; il y en a pour tous les instrumens un grand nombre qui sont adaptées au degré de force de chacun.

L'*Almanach musical pour l'Allemagne*, pour l'année 1784, Léipsick, in-8°. contient, à la page 22, une lettre dont l'auteur donne de bonnes observations sur la théorie de la sonate. Le nombre des sonates qui ont été composées, sur-tout dans les temps modernes, est immense. CORELLI en est le véritable inventeur. Nous donnerons les noms de ses principaux successeurs, par ordre alphabétique: ABEL, *Mar. Ther.* AGNESI, *Dom.* ALBERTI, *Gius.* ALMERIGI, *Giov.* ANTONIOTTO, ASPELMAYER, BABLICOCCHI, *C. P. Emmanuel* BACH, *J. Chrétien* BACH, *J. S.* BACH, *J. B.* BAMBINI, *L. Alb. Franç.* BAPTISTE, *Gius.* BARETTA, BARTHELEMON, BAUMBACH, VON BEEKE, *J. G.* BECKMANN, *Franç.* BENDA, BENSER, *Guill. Chr.* BERNARD, BINDER, *J. C. T.* BLUM, *Anna* BON, *A.* BORGHERI, *L.* BORGHI, *S. F.* BREDE, BREIDENBACH, BREITENSTEIN, *C.* BRUNNIG, *J. G.* BURKHŒFER, CAMPIONI, *R.* CAPPONI, CARUS, *C.* CHALON, CLAIREMBAULT, CLEMENTI, *G.* COMI, CONNE, *Giac.* CROCE, COUPERIN, M. DE DAHLBERG, DANDRIEU, DESOUBEY, *Nic.* DOTHEL, DUPHLY, DUPORT, *Franç.* DUSCHECK, *J. L.* DUSSIK, EBDON, *J. G.* ECKART, *Jos. Fr.* EDELMANN, *G.* ERBA, EVANS, FABER, FASCH, FERRIER, FIORILLO, *P.* FISCHER, FISIN, FLEISCHER, FORKEL, FORSTMEYER, *G. C.* FÜGER, GARTH, GALLIARD, GILLIER, *J. C.* GRÆSER, *J. D.* GERSTENBERG, *S.* GRESSLER, *M. C.* GROSSE, *Nath. G.* GRUNER, *G.* GUILLEMAIN, *L.* GIUSTINI, HADRAWA, HÆNDEL, *J. W.* HÆSSLER, *S.* HARTMANN, *C. H.* HARTMANN, HASSE, *G.* HAYDN, HAUEISEN, *Fred.* HELLMUTH, *S.* HEPP, HEROLD, *J. W.* HERTEL, *Chr.* HESSE, HIMMELBAUER, HINNER, *J. Fr.* HOBEIN, *L.* HOFMANN, *L.* HONAUER, *C. F.* HORN, *Bernard* HUPFELD, HURLEBUSCH, *Gius.* JOZZO, *Séb.* IRRIG, *J. A.* JUST, *P. L.* KAISER, *Chr.* KALKBRENNER, *Ant.* KAMMEL, *J. B.* KEHL, *J. C.* KELLNER, *J. C.* KITTEL, KIRFHAW, KIRNBERGER, *J. F.* KLEINKNECHT, *J. F.* KLŒFFLER, KNEFERLE, KORNMACHER, DE KOSPOTH, *L.* KOTZELUCH, *J. L.* KREBS, *J. B.* KRUMPFHOLZ, KUHNE, KÜFNER, *A. C.* KUNZEN, LA CROIX, *Ant.* LEGAT, *J. W.* LENDER, *H. G.* LENZ, LEVE, *J. F.* LICHTENSTEIGER, *C. G.* LIDARTI, LIEBER, LOLLY, madame LOUIS, *Andr.* LUCHESI, *G.* MADOINS, *L.* MAYER, *P.* MANFREDINI, *F. W.* MARPURG, mademoiselle MARTINEZ, MARTIN, MATHESON, MEHUL, *P. J.* MEYER, *G. F.* MICHELET, MILLOT, MONDONVILLE, *C.* MONZA, *W. A.* MOZART, *J. G.* MUTHEL, MISLIWEZEK, le baron de MUNCHHAUSEN, *G. G.* NEEFE, NICHELMANN, *J. B.* NOFFERY, OLEY, PÆSSLER, PETRINI, PLATTI, PLEYEL, PODBIELSKI, POULLAIN, PROT, PUGNANI, PURCELL, RAMEAU. *J. F.*

Reichard, *J. F. T.* Rellstab, Rust, *J. F. S.* Sander, Seydelmann, Schafrath, Schale, *S.* Schmiedt, Schobert, Schrœter, Schulz, Schwanberger, Seybold, Sievers, Simon, Steffen, Steibelt, Sterkel, Tapray, *D. G.* Türk, Uber, *J. G.* Vierling, Vogler, *Andr.* Vondano, Wenkel, *J.* Willing, *F. W.* Wolf, *J. G.* Witthauer, *F.* Zelter, Zielke, Zimmermann, etc. etc. etc.

Sonner; on dit en composition, qu'une note sonne sur la basse, lorsqu'elle entre dans l'accord et fait harmonie, à la différence des notes, qui ne sont que de goût, et ne servent qu'à figurer, lesquelles ne sonnent point. On dit aussi sonner une note, un accord, pour dire frapper ou faire entendre le son, l'harmonie de cette note ou de cet accord.

Sonore; c'est tout ce qui rend du son: de là on dit corps sonore, métal sonore. Sonore se dit particulièrement et par excellence de tout ce qui rend des sons moelleux, forts, nets, justes et bien timbrés. On dit une cloche sonore, une voix sonore, etc.

Sons harmoniques ou Sons flûtés, sont des espèces particulières de sons qu'on tire de certains instrumens, tels que le violon et le violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, qu'on approche davantage du chevalet, et en posant légèrement le doigt sur certaines divisions de la corde. Ces sons diffèrent beaucoup, pour le timbre et pour le ton, de ce qu'ils seroient si l'on appuyoit tout-à-fait le doigt. Quant au ton, ils donneront la quinte quand ils donneroient la tierce, la tierce quand ils donneroient la sixte, etc. Quant au timbre, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division, en faisant porter la corde sur le manche; et c'est à cause de cette douceur qu'on les appelle *sons flûtés*.

Soprano; les Italiens appellent ainsi la voix que nous nommons *premier dessus*. Autrefois on se servoit en France du mot *superius*. Ce sont les voix de femmes et d'enfans qui forment les sons les plus aigus; quelques hommes ont cette voix, ou naturellement, ou par une opération contre nature. *V.* Castrato, Discant.

Sotto voce; ce mot italien marque, dans les lieux où il est écrit, qu'il ne faut chanter qu'à demi-voix ou jouer qu'à demi-jeu. Mezzo-forte et mezza-voce signifient la même chose.

Souder; c'est l'art de joindre ensemble deux ou plusieurs métaux, à l'aide d'un fondant métallique que le feu puisse faire entrer en fusion plus facilement que les métaux que l'on veut joindre ou coller les uns aux autres. On nomme Soudure les fondans qu'on emploie pour réunir les pièces, ils varient en raison des métaux qu'on veut souder, et par la manière dont on les applique. On donne à la soudure, autant qu'il est possible, la couleur des métaux qu'on veut souder; il faut aussi procurer à la soudure, par l'alliage, à-peu-près la même solidité, la même ductilité qu'au métal qu'on veut souder, sans quoi la soudure ne seroit point de durée, et il ne seroit pas possible de la polir, de la travailler, de la ciseler.

L'art de souder étoit connu des anciens. Selon Winckelmann, les boucles de cheveux des figures antiques y sont ordinairement fixées par la soudure. Le plus ancien ouvrage de ce genre, dit-il, est un buste de femme dans le Musée d'Herculanum, sur le front de ce buste, jusqu'aux oreilles, on compte cinquante boucles qui ont l'air d'être faites d'un fil d'archal fort, de l'épaisseur à-peu-près d'une plume.

Dans le même Musée, il y a encore, selon le même auteur, une jeune tête virile de portrait, où l'on compte jusqu'à soixante-huit boucles attachées au moyen de la soudure, et une belle tête désignée vulgairement comme le portrait de Platon, dont les boucles de cheveux, auprès des tempes, sont également soudées.

Soufre; substance minérale combustible dont on se sert pour faire des empreintes de médailles, de pierres gravées et d'autres objets d'arts. Le soufre, lorsqu'il est fondu, pénètre dans les moindres cavités du moule, et imite par conséquent les objets dont on veut faire des empreintes avec plus d'exactitude que plusieurs autres matières qui y ont été employées jusqu'à présent. Pour donner à ces empreintes plus de solidité et une couleur plus agréable que n'auroit le soufre pur, on y mêle différentes autres substances, telles que le vermillon, la terre de Véronne, etc. *Voy.* Empreinte.

Soupir; silence équivalent à une noire, et qui se marque par un trait courbe, approchant de la figure du chiffre 7 tourné en sens contraire. *V.* Silence.

Souplesse; qualité louable opposée à la roideur. Elle doit se trouver dans les contours, dans les attitudes, dans les ajustemens et dans toute la composition. Les contours doivent être sinueux, coulans; les attitudes être faciles, les ajustemens naturels, la composition variée. Si toutes les loix sont observées dans un ouvrage, on y trouvera toute la souplesse que l'on est en droit d'exiger. La souplesse s'attribue plus particulièrement au mouvement des contours, au cadencement des parties, au jet des draperies, qu'à l'ordonnance générale.

Sourd; on appelle ainsi, en peinture, les couleurs ou les fonds dont le ton a quelque chose de doux et de vague; et ces tons, qui se forment par des couleurs rompues et sans éclat, sont doux en effet à l'œil, comme les sons à certains instrumens à sourdine, ou comme des accords qu'on entendroit de loin, le sont à l'oreille. Les tons sourds font briller les objets peints de couleurs brillantes, comme les accords adoucis font valoir les voix sonores qu'ils accompagnent.

Sourdeline; instrument de musique à vent. C'est une espèce de musette, à-peu-près comme la zampogne d'Italie. Elle a quatre chalumeaux avec plusieurs trous garnis de boîtes qui servent à les ouvrir ou fermer. On en attribue l'invention à Jean-Baptiste Riva, à dom Julio et à Vincenze.

Sourdine; petit instrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du violon ou du violoncelle, pour rendre les sons plus sourds et plus foibles, en interceptant et gênant les vibrations du corps entier de l'instrument. La sourdine, en affoiblissant les sons, change leur timbre et leur donne un caractère extrêmement attendrissant et triste. Il y a des sourdines aussi pour les cors de chasse, pour le clavecin.

Sous-dominante; nom donné par Rameau à la quatrième note du ton, laquelle est, par conséquent, au même intervalle de la tonique, en descendant, que la dominante en montant. Cette dénomination vient de l'affinité que cet auteur trouve par renversement entre le mode mineur de la sous-dominante, et le mode majeur de la tonique.

Soutenir; c'est faire exactement durer les sons toute leur valeur, sans les laisser éteindre avant la fin, comme font assez souvent les musiciens, et sur-tout les symphonistes.

Spanoclista. *V.* Couronne, t. 1, p. 375, col. 2.

Sparte (*Stipa tenacissima*),

espèce de jonc dont on fait encore aujourd'hui des nattes de toute espèce, et dont les anciens faisoient des cordages.

Spéculaire. *V.* Pierre spéculaire.

Specus; on appelle ainsi le canal dans lequel l'eau couloit dans les aqueducs élevés au-dessus de la surface du sol; il étoit construit ou en pierres de taille ou en briques. On lui donnoit, sur cent pieds au moins, un demi-pied de pente, et on le couvroit d'une voûte pour empêcher le soleil d'échauffer l'eau, et l'eau de pluie de se mêler avec celle des sources qu'on vouloit faire parvenir par les aqueducs dans les lieux dépourvus de bonne eau. Quelques-uns de ces canaux étoient couverts de dalles de pierres posées horizontalement. L'*Aqua Marcia*, une partie de l'*Aqua Claudia*, et l'aqueduc de Ségovie, nous en offrent des exemples. Quelquefois la même construction d'arcades soutenoit plusieurs de ces canaux, dont il y a souvent deux ou trois placés l'un au-dessus de l'autre. C'est ainsi que l'*Aqua Julia*, *Tepula* et *Marcia*, furent supportées par les mêmes arcades; l'*Anio Vetus* et l'*Aqua Claudia* étoient aussi placées sur la même construction.

Sphæristerium, bâtiment consacré aux exercices de la Sphæristique. Dans les Bains et les Gymnases (*Voyez* ces mots), les anciens plaçoient ordinairement des sphæristères. Il y en avoit aussi dans les maisons et dans les villæ des riches particuliers. Pline le jeune, dans la description qu'il nous a donnée de ses deux maisons de campagne, y place un *sphæristerium*. L'empereur Vespasien en avoit un dans son palais, et, selon Lampride, Alexandre Sévère s'exerçoit très-souvent dans son sphæristère.

Sphæristique (la) embrassoit tous les exercices où l'on employoit une balle, et qui avoient, par-là, quelque sorte de ressemblance avec la paume des modernes. On nommoit *sphæristeria* les lieux destinés à ces exercices, et *sphæristici*, les maîtres qui faisoient profession de les enseigner.

Sphæroïde, corps solide, formé par la révolution d'une ellipse sur son axe : tel est à-peu-près un œuf. On donne aux dômes la forme de la moitié d'un sphæroïde, pour que leur proportion paroisse plus élégante.

Sphendonê, ornement de tête, ainsi nommé d'un mot grec qui signifie fronde, à cause de sa ressemblance avec celle-ci. Selon Eustathe, il s'élargissoit vers le milieu du front, et se rétrécissoit sur les côtés, d'où s'alongeoient des bandelettes destinées à l'attacher par-derrière. M. Visconti croit reconnoître cette sorte de couronne sur la tête d'une Junon, qu'il a publiée dans le *Museo Pio-Clementino*, tom. 1, pl. 2. L'opinion de ce savant antiquaire diffère de celle de Winckelmann. *Voy.* Funda.

Sphénopogone, surnom donné à Mercure, dont la barbe, sur les monumens du plus ancien style, est faite en forme de coin.

Sphère, corps parfaitement rond, qu'on emploie dans l'architecture pour couronnement ou amortissement; il sert souvent d'ornement sur la rampe d'un escalier. On le nomme aussi *globe* ou *boule*.

Sphéristerium, Sphéristique, Sphéroïde. *Voy.* Sphæristerium, Sphæristique, Sphæroïde.

Sphinx. *Voy.* mon *Dictionnaire de Mythologie*, et *suprà* au mot Sculpture *en Ægypte*.

Spiccato, mot italien; lequel, écrit sur la musique, indique des sons secs et bien détachés.

Spicula, nom que les anciens donnoient aux aiguilles de cheveux. *Voyez* Aiguilles.

Spina. *Voy.* Cirque.

Spinelle. *Voy.* Rubis.

Spintriennes. *Voy.* Priapées.

Spiral, c'est-à-dire, qui environne en tournant. On nomme ligne spirale celle qui, en tournant, s'éloigne toujours de son centre, comme celle dont sont formées les volutes.

Spirituel se dit, en peinture, d'une touche fière, hardie, franche, qui donne de l'ame et de l'expression aux figures. On dit un trait spirituel, une touche spirituelle, comme on dit, il y a de l'esprit dans ce trait, cela est touché avec esprit. On dit encore que le feuillé d'un paysage est spirituel, ou qu'il y a de l'esprit dans le feuillé d'un paysage : alors le mot spirituel se rapporte à la manœuvre, et prend une signification particulière à la langue de l'art.

Spolia Opima. *Voyez* Ferculum.

Spoliatorium. *Voy.* Apodyterium et Bains.

Spondaique. *V.* Dactylique.

Spondaula étoit, chez les anciens, un joueur de flûte ou autre semblable instrument, qui, pendant qu'on offroit le sacrifice, jouoit à l'oreille du prêtre quelque air convenable, pour l'empêcher de rien écouter qui pût le distraire. Ce mot est formé du grec *spondis*, libation, et *aulos*, flûte.

Spondéasme; c'étoit, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération dans le genre harmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement élevée de trois dièses au-dessus de son accord ordinaire, de sorte que le spondéasme étoit précisément le contraire de l'*éclyse*.

Squelette; on appelle ainsi la carcasse du corps de l'homme, ou tous les ossemens d'un corps mort et décharné, joints ensemble comme ils le sont dans leur situation naturelle. L'étude du squelette est utile aux peintres pour mieux comprendre les différens mouvemens dont le corps est susceptible, et connoître ses véritables proportions. *Voyez* Anatomie, Ecorché, et l'article Mort, dans mon *Dictionnaire de Mythologie*.

Stabat mater; cet hymne a été composé vers le quatorzième siècle par Jacoponus, de l'ordre des Frères mineurs franciscains. Plusieurs des compositeurs les plus distingués se sont exercés à mettre cet hymne en musique. Les plus célèbres sont Pergolèze et Haydn.

Stables; les sons ou cordes stables, étoient, outre la corde proslambanomène, les deux extrêmes de chaque tétrachorde, desquels extrêmes sonnant ensemble le diatessaron ou la quarte, l'accord ne changeoit jamais, comme faisoit celui des cordes du milieu, qu'on tendoit ou relâchoit suivant ces genres, et qu'on appeloit pour cela sons ou cordes mobiles.

Stade; on appeloit en général *stadion*, *stade*, chez les Grecs, l'endroit où les athlètes s'exerçoient entr'eux à la course, et celui où ils combattoient pour obtenir les prix. Dans la première signification, ce mot désigne proprement cette partie des gymnases où le peuple s'assembloit pour être spectateur des divers exercices athlétiques qui s'y pratiquoient, dans le but d'acquérir une plus grande habileté. Selon la description de Vitruve, c'étoit un lieu disposé de manière que ceux que la curiosité ou l'oisiveté y conduisoient, pouvoient y voir commodément les combats des athlètes. Ce lieu, beaucoup plus long que large, étoit arrondi par une de ses extrémités, et garni de plusieurs gradins sur lesquels on s'asseyoit. Dans l'autre signification, le mot *stade* se prenoit pour le lieu même où se célébroient les jeux publics. C'est ainsi qu'on nommoit *stade olympique* l'endroit où l'on célébroit les jeux olympiques; *sta-*

de pythique, celui où se faisoient les jeux pythiques, etc. La lice ou la carrière appelée le *stade*, étoit ordinairement formée par une levée ou une espèce de terrasse. Tel étoit le stade d'Olympie, selon Pausanias, qui ajoute que le siége des Agonothètes ou de ceux qui présidoient aux jeux, étoit placé dans le même endroit ; en face de ce siége étoit un autel de marbre blanc, auprès duquel la prêtresse de Cérès Chamyne étoit assise comme spectatrice pendant les jeux olympiques. La longueur du stade varioit selon les lieux ; celui d'Olympie étoit de six cents pieds. Les anciens auteurs font mention de trois parties du stade, qui étoient l'entrée, le milieu et l'extrémité de la carrière. L'entrée recevoit quatre noms différens. On l'appeloit *apheteria*, mot dérivé d'un verbe grec qui signifie *partir*, parce que c'étoit de cet endroit qu'on faisoit partir les coureurs. Comme on marquoit d'abord l'entrée de la carrière par une simple ligne tracée suivant la largeur du stade, cet endroit portoit aussi le nom de *grammè*, c'est-à-dire, *ligne ;* et c'est aussi l'explication que Pollux et Suidas donnent de ce terme. A cette simple ligne ou tranchée superficielle, qui marquoit originairement l'entrée de la carrière, on substitua dans la suite une petite éminence ou une espèce de gradin, à laquelle on donna le nom de *balbis*, qui devint aussi celui de cette entrée même. Outre la tranchée superficielle et le petit gradin qui formoient l'entrée de la lice, on y voyoit encore une espèce de barrière qui mettoit un frein à la fougue et à l'impatience des coureurs, jusqu'à ce qu'on leur eût donné le signal. On l'appeloit *hysplex* ou *hysplenx ;* en latin, *regula*, *règle*. Cette barrière n'étoit quelquefois qu'une simple corde tendue suivant la largeur du stade, au-devant des chars et des chevaux qui devoient courir : quelquefois elle étoit de bois. On l'ouvroit en laissant tomber la tringle de bois, ou en lâchant la corde qui en fermoit l'entrée, et la chute de l'une ou de l'autre étoit le signal qui avertissoit les coureurs de partir. Le milieu du stade n'étoit remarquable que par cette circonstance, qu'on y plaçoit ordinairement les prix detinés aux vainqueurs. C'est ce que *Pierre* du Faur ou Faber, dans le chapitre 25 du deuxième livre de son *Agonisticon*, croit pouvoir recueillir d'un passage du seizième chapitre de la cinquante-cinquième homélie de saint Chrysostôme sur saint Matthieu, et de deux passages des Dionysiaques de Nonnus, où l'on voit Bacchus qui étale le prix du combat au milieu du stade. L'extrémité du stade étoit quelquefois désignée par les mots *grammè* et *balbis*, comme l'entrée ; elle avoit de plus des noms particuliers, tels que *terma*, *batèr*, *telos*, *camptèr* et *nyssa*. Les trois premiers de ces termes désignent plus ordinairement l'extrémité de la carrière qu'avoient coutume de fournir les *stadiodromes* ou les coureurs du stade à pied, lesquels terminoient leur course lorsqu'ils étoient parvenus à ce but ou à cette extrémité. Dans la course des chars et dans celle à cheval, on tournoit une ou plusieurs fois autour du but, sans s'y arrêter, pour regagner ensuite l'extrémité de la lice d'où l'on étoit parti. Ce but prenoit les noms de *nyssa* et de *camptèr*.

Les stades faisoient souvent partie des Gymnases. (*V*. ce mot.) A Thèbes il y avoit un gymnase qui portoit le nom d'Hercule, et dans lequel étoit un stade. Dans la même ville il y avoit encore un autre gymnase qui portoit le nom de Iolaüs, et dont le stade étoit entouré d'une levée en terre. Quelquefois les stades formoient aussi des emplacemens ou constructions

séparées des gymnases. La plupart des stades de la Grèce n'étoient entourés que d'une levée en terre ; il y en avoit cependant aussi quelques-uns d'une disposition plus élégante. Sur l'isthme de Corinthe il y avoit, selon Pausanias, un stade construit en marbre blanc. Dans la partie supérieure de la ville de Delphes, il y avoit un stade construit d'abord seulement en pierres du Parnasse, et qu'Hérodes Atticus fit dans la suite décorer de marbre pentélique. Chandler et Pococke nous apprennent qu'à Smyrne et à Ephèse il y avoit aussi un stade qui ne faisoit pas partie d'un gymnase. A Alabanda, Chandler a vu des ruines d'un stade qui sert aujourd'hui de marché public à la ville de Karpuseli, bâtie dans cet endroit. A Laodicée on a aussi trouvé les ruines d'un stade, figurées dans les *Ionian Antiquities*. Un stade que Pausanias cite comme un des plus magnifiques et des plus remarquables, étoit celui construit à Athènes par Hérodes Atticus ; il étoit de marbre pentélique, et d'une étendue extraordinaire. Pausanias fait encore mention de plusieurs autres stades séparés des gymnases, tels que celui d'Argos, dans lequel on célébroit les jeux sacrés de Jupiter Néméen et de Junon ; celui d'Epidaure, celui de Megalopolis, de Tégée et de plusieurs autres villes. Quelquefois, entr'autres près de Mantinée et près de la ville de Lycosura en Arcadie, le stade et l'hippodrome étoient réunis.

STALACTITES ; on appelle ainsi les dépôts formés dans les fentes des grottes et des cavernes. par des eaux qui y filtrent goutte à goutte, et laissent, couche par couche, la terre calcaire qu'elles abandonnent. Leur réunion ressemble à ces congélations qui se forment le long des toits dans le dégel, et produit le plus bel effet. On se sert quelquefois de stalactites pour la décoration de l'intérieur des grottes artificielles dans les jardins. Au défaut de stalactites naturelles, on les imite quelquefois en pierre dans ces grottes.

STANTÉ ; ce mot, qui appartient exclusivement à la peinture, est synonyme de peiné, fatigué. Il est emprunté du verbe italien *stentare*, qui signifie pâtir, être mal à son aise, se donner de la peine. Un peintre doit se donner de la peine pour parvenir à plaire ; mais il ne plaira pas s'il laisse sentir la peine qu'il s'est donnée. Quand on a bien travaillé pour finir un tableau, il reste souvent un dernier travail à faire pour empêcher qu'il ne paroisse *stanté*.

STATUAIRE, sculpteur. Quoique ce mot appartienne au style élevé, il est nécessaire, même dans l'usage commun, pour distinguer le sculpteur qui fait des statues de celui qui ne fait que des ornemens. Les Latins employoient le mot *statuarius* pour désigner l'artiste qui faisoit des statues en bronze. Pline en fait usage dans ce sens. Il appelle l'artiste qui travailloit en marbre, *sculptor, marmorum sculptor.* Cette distinction a beaucoup de justesse. L'artiste qui fait un ouvrage qu'on doit couler en bronze, ne sculpte pas, il modèle.

STATUAIRE. La statuaire est l'art de faire des statues.

STATUE ; on désigne par ce mot un ouvrage de sculpture qui représente la figure d'un homme ou d'une femme en plein relief et isolée. On applique aussi ce mot à des figures d'animaux exécutées de la même manière. On ignore quel est le peuple chez lequel a commencé la coutume d'exécuter en bois, en pierre ou dans une autre matière solide, la figure d'un homme, et de l'ériger publiquement. D'après ce que dit Hérodote, on devroit penser que ce sont les Ægyptiens qui ont fait les pre-

mières statues, mais il ne nous apprend pas à quelle occasion on les a exécutées. Dans des temps très-reculés, on trouve des indications que plusieurs peuples de l'Orient, de l'Asie mineure, de la Grèce et de l'Italie, avoient déjà des figures ou des statues qu'on peut regarder jusqu'à un certain point comme des ouvrages de l'art. Mais l'art de les bien travailler, et le goût d'en posséder, paroissent être dûs à la Grèce. D'abord on commença par figurer différentes divinités sous les traits de la figure humaine; ensuite on exécuta des statues des héros les plus célèbres des anciens temps, et à la fin on en fit aussi d'hommes vivans ou morts depuis peu; on exposoit ces statues dans des endroits publics et fréquentés par le peuple, afin de lui rappeler les hommes dont la mémoire lui devoit être chère. Le goût des statues de divinités et d'hommes célèbres devint dans la Grèce tellement général, que de tous les arts du dessin il n'y en a pas qui y ait été cultivé avec plus de zèle et de dépenses que celui de la sculpture, et la Grèce entière fut à la longue couverte, pour ainsi dire, de statues des dieux et des hommes. *V.* SCULPTURE chez les Grecs.

Dans les premiers temps de la république, les Romains avoient un petit nombre de statues de dieux et de personnes distinguées. Après avoir fait la conquête de la Grèce, et après en avoir enlevé à différentes époques et apporté à Rome un grand nombre de statues grecques, le goût de ces ouvrages de l'art devint peu à peu tellement vif et général, que, selon l'expression d'un auteur ancien, on auroit pu, à une certaine époque, compter à Rome plus de statues que d'habitans. On ne se contenta pas d'ériger des statues à des hommes morts, mais on accorda aussi à plusieurs cet honneur pendant leur vie. D'autres l'ayant refusé, n'ont eu des statues qu'après leur mort, par un motif de reconnoissance moins équivoque. Tel fut Scipion, à qui Rome ne rendit cet éclatant témoignage de son estime, que quand il ne fut plus en état de s'y opposer lui-même. Etant censeur, il avoit fait abattre toutes les statues que les particuliers s'étoient érigées dans la place publique, à moins qu'ils n'eussent été autorisés à le faire par un décret du sénat; Caton aima mieux que l'on demandât pourquoi on ne lui en avoit point élevé, que si on eût pu demander à quel titre on lui avoit rendu cet honneur. Suétone dit qu'Auguste déclara, par un édit, que les statues qu'il avoit fait élever en l'honneur des grands hommes de toutes les nations, ne l'avoient été que pour lui servir d'exemple, de même qu'à ses successeurs; mais la plupart de ceux-ci en furent plus redevables à la crainte de leurs sujets qu'à leur propre mérite, et comme ils sentoient bien qu'ils n'avoient rien de semblable à espérer après leur mort, ils se hâtèrent de se faire rendre cet hommage par force ou par complaisance. Les statues, comme les temples, faisoient une partie essentielle de l'apothéose chez les Romains. Les législateurs ont été honorés de statues dans presque tous les Etats; quelques hommes illustres ont partagé avec eux cet honneur; d'autres s'élevèrent à eux-mêmes des statues à leurs frais; c'est peut-être à cette liberté qu'on doit les réglemens qui défendoient, à Rome, d'en ériger sans l'aveu des censeurs. Mais ces ordonnances ne s'étendoient pas sur les statues que les personnes de considération faisoient poser pour l'ornement de leurs maisons de campagne. Pline dit que Lucius Minucius Augurinus, qui s'opposa aux desseins ambitieux de Spurius Melius, ayant

rétabli l'abondance à Rome, fut honoré d'une statue au-dehors de la porte *Trigemina*. La mémoire de cet événement est conservée sur un denier de la famille Minucia; la statue de Minucius Augurinus s'y voit sur une colonne, auprès de laquelle est, d'un côté, une figure d'homme dans l'attitude d'un augure, avec un lituus; de l'autre, une figure togée, debout, foulant aux pieds quelque chose qu'on ne peut reconnoître, de même que ce qu'il tient dans chaque main; de chaque côté de la base de la colonne, s'élève un épi, symbole de l'abondance. Les femmes même qui avoient rendu quelque service à l'Etat, furent associées à la prérogative d'avoir des statues. On décerna une statue équestre à Clélie, échappée des mains de Porsenna, qui la gardoit en otage. La vestale Suffetia eut, par un décret du sénat, la permission de choisir le lieu qui lui plairoit pour poser la statue qui lui fut décernée, en reconnoissance de quelques terres dont elle fit présent à la ville de Rome, et Denys d'Halicarnasse en allègue quelques autres exemples. En accordant la permission ou le droit d'élever des statues, le sénat en déterminoit le lieu, avec un certain terrein autour de la base, afin que la famille de ceux auxquels il avoit fait cette faveur, pût assister plus commodément aux spectacles qui se donnoient dans les places publiques avant qu'on eût bâti les amphithéâtres et les cirques. La concession du lieu étoit proportionnée à la dignité de celui qu'on vouloit honorer, et à l'action qui lui avoit mérité une statue par autorité publique. Quelques-unes étoient placées dans des temples ou dans les curies où le sénat s'assembloit; d'autres, dans la place de la tribune aux harangues, dans les lieux les plus éminens de la ville, dans les carrefours, dans les bains publics, sous les portiques destinés à la promenade, à l'entrée des aqueducs, sur les ports, etc.; comme on en plaçoit quelquefois dans des lieux moins fréquentés, il y avoit des officiers chargés du soin de les faire garder; ces officiers sont appelés, dans le droit romain, *comites, curatores statuarum* et *tutelarii*.

A Rome on élevoit aussi des statues sur les tombeaux. Les Romains portoient une telle vénération aux statues de leurs princes, que la loi défendoit à un maître de maltraiter son esclave qui s'étoit réfugié auprès de la statue d'un empereur. Du temps de Tibère, c'étoit une espèce de crime d'avoir seulement changé de vêtement devant ses statues. L'empereur Claude fit enlever celle d'Auguste de la place publique où l'on exécutoit les coupables condamnés à mort, pour qu'elle ne fût point profanée par un pareil spectacle. Selon Pausanias, les Grecs regardoient comme un crime capital de voler une statue ou de l'ôter de sa place. On profanoit les statues en les renversant par terre, en les couvrant de boue, en arrachant ou biffant les inscriptions.

Comme l'exécution d'une statue occasionne des frais considérables, leur usage est, de nos jours, assez circonscrit; mais il n'en est pas moins important. L'usage le plus noble qu'on en puisse faire est sans doute de les faire servir à honorer la mémoire des hommes qui ont rendu des services signalés à leur patrie, afin d'inspirer aux citoyens une noble émulation. Il est vrai qu'on pourroit atteindre aussi ce but par d'autres monumens honorifiques, mais la statue leur est à tous bien préférable, à cause de l'expression qu'un habile artiste peut donner à la figure de l'homme, au moyen de quoi une statue n'est pas un symbole vague et froid de la vertu, mais représente la vertu elle-même, pour ainsi dire d'une ma-

nière sensible. Le véritable artiste sait imprimer aux représentations des grands hommes le caractère de grandeur d'ame qui les distingue du vulgaire, et une telle statue n'est plus un simple monument, mais elle inspire à ceux qui la contemplent des idées et des sensations dignes de celui dont elle retrace les traits.

Une statue, lorsqu'elle est destinée à rappeler la mémoire d'un homme vénérable par les nombreux services qu'il a rendus, doit être placée dans un endroit public, où elle soit exposée aux regards d'un grand nombre de personnes; elle doit être érigée sur une base assez élevée, et avoir des dimensions convenables à la place qu'on lui donne. Il ne suffit pas qu'une statue élevée dans cette intention offre l'exacte ressemblance de la personne qu'elle représente, il faut aussi qu'elle exprime ce qui est plus essentiel que la ressemblance, c'est-à-dire, l'élévation d'ame, la grandeur du cœur et de l'esprit, qui fait le principal trait du caractère de l'homme dont on veut honorer la mémoire par l'exécution d'une statue. Il faut qu'au premier coup-d'œil une statue semblable fasse connoître la qualité qu'on doit révérer dans l'homme dont on voit la figure; s'il s'est distingué par une grande probité ou par une bonté extrême, ou par son intrépidité dans les grands dangers, ou par quelqu'autre vertu élevée. Plusieurs statues antiques de divinités et de héros, qui expriment l'idéal d'un grand caractère bien déterminé, prouvent qu'il est possible de donner à une statue quelque caractère déterminé. Plusieurs statues antiques de divinités ne sont au fond que des représentations allégoriques de leurs propriétés et qualités. Il falloit exprimer ces qualités par la figure humaine, parce qu'elle seule, dans toute la nature visible, peut exprimer les qualités d'un être pensant par des caractères naturels et non par des signes hiéroglyphiques ou convenus. C'est ainsi que Jupiter est l'image de la majesté sévère jointe à la bonté; Pallas est celle de la plus grande sagesse et de l'entendement par excellence, etc. Pline dit d'une statue d'Apollodore, exécutée par Silanio, qu'elle ne représentoit point un homme en colère, mais qu'elle exprimoit le caractère colère lui-même. Telles devroient être toutes les statues des grands hommes.

Le caractère d'un homme est mieux senti et reconnu lorsque la personne est en repos, que lorsqu'elle est occupée d'une action déterminée; d'après cela on peut croire que pour les statues, l'attitude tranquille est préférable à celle qui offre le personnage occupé d'une action déterminée. C'est aussi ce que les anciens ont observé en général. Il y a cependant des cas où la beauté et l'élévation du caractère se manifestent mieux par une action; dans ce cas l'artiste fera mieux de choisir le moment où le personnage est en action. Il y a encore une observation à faire relativement à l'attitude du repos, c'est qu'elle est plus propre à porter l'attention au caractère en général, et non pas sur une action particulière.

D'après cela on concevra aisément qu'une statue parfaite est un des plus beaux ouvrages du génie et de l'art. C'est pourquoi les Grecs ont autant admiré Phidias que tous leurs autres grands hommes. Aujourd'hui il est assez rare que le mérite des grands hommes soit honoré par l'érection d'une statue, et lorsque cela a lieu, on néglige l'appareil de solemnité et de majesté qui doit être déployé en pareilles circonstances. L'art du statuaire ne peut donc chez nous paroître dans cet éclat, qui seroit nécessaire pour exciter l'activité des grands génies.

D'après cela, on ne doit pas être étonné que dans les temps modernes on ait exécuté si peu d'ouvrages qui puissent être mis en parallèle avec les bonnes statues de l'antiquité.

L'examen et la critique d'une statue demandent beaucoup de connoissances, de goût et de soin. Il est d'abord nécessaire de savoir si elle a été publiée ou si elle est inédite. Pour bien connoître et bien décrire une statue, il faut commencer par examiner le marbre dont elle est faite; cet examen peut quelquefois servir à déterminer l'époque à laquelle elle doit avoir été exécutée. C'est ainsi que la certitude qu'une statue est de marbre de Luna, prouve évidemment qu'elle n'est pas antérieure à Auguste, parce que ce n'est que sous ce prince que les carrières de Luna ont été découvertes et exploitées. (*Voyez* MARBRES.) Il faut ensuite donner la mesure exacte de la statue dont on parle, décrire son attitude, désigner dans quel jour elle doit être placée et vue, indiquer les restaurations qui y ont été faites, parce que souvent les extrémités des statues ont été mutilées (*Voy.* RESTAURATION); juger ensuite du STYLE GRAND, SUBLIME OU GRACIEUX (*Voy.* ces mots); déterminer, par l'idéal, si c'est une divinité, un héros ou un simple portrait; examiner par ce même idéal, si c'est celui d'un dieu ou d'un héros; si c'est celui de Jupiter, de Bacchus, d'Apollon, de Junon (*Voy.* IDÉAL), etc.; examiner la coiffure pendante en boucles, et flottante comme celle d'Apollon, relevée en tresses comme celle de Diane (*Voyez* COIFFURE); les cheveux courts et frisés comme ceux d'Hercule, se mariant avec les beaux jets de la barbe, comme ceux de Jupiter, etc. (*V.* COIFFURE, PERRUQUE, BARBE.) Pour bien déterminer une statue, il est encore nécessaire d'avoir égard à la présence ou à l'absence de la barbe, aux vêtemens, aux attributs; si ce ne sont pas ceux en usage chez les anciens, il faut examiner avec grand soin si les membres qui les portent n'ont pas été restaurés. (*Voy.* RESTAURATION.) Si la statue porte une inscription, il faut s'assurer de son authenticité, et si elle appartient véritablement à la statue, ou si le socle, la base, ou la partie où elle se trouve, n'ont pas été rapportés; si l'inscription est authentique et appartient en effet à la statue, il faut ensuite examiner la forme et l'âge des caractères, le lieu où l'inscription est placée (*V.* INSCRIPTIONS); on doit ensuite chercher à déterminer le sujet de la statue en la comparant aux ouvrages de l'art connus, et aux passages des classiques, ainsi qu'avec les bas-reliefs, les médailles et les pierres gravées; la comparaison des statues sur-tout avec les bas-reliefs, a fort souvent été utile pour en déterminer le véritable sujet, parce qu'il est toujours plus difficile et quelquefois même presqu'impossible de reconnoître une figure isolée, tandis qu'en la voyant dans une composition de plusieurs figures, l'ensemble sert à la déterminer. Dans ce Dictionnaire aux articles BAS-RELIEF, PASQUIN, ROTATEUR, PÆDAGOGUE, GLADIATEUR, etc.; et dans celui de Mythologie aux mots MARSYAS, MINERVE, ORESTE, on trouvera des exemples de ce que je viens de dire. On doit aussi s'appuyer de ce que l'histoire de l'art nous apprend, pour voir de quel temps est la statue dont on s'occupe, ou bien de quel temps étoit l'ouvrage qu'elle imite; on jugera, par son exécution, si c'est la copie d'un ouvrage en marbre ou en bronze. Il faut enfin connoître son histoire littéraire, le temps de sa découverte, les auteurs qui en ont parlé, les jugemens qu'ils en ont portés sous le

rapport de l'art et de l'érudition, les gravures qui la représentent; enfin dans quelles collections elle a passé, et où elle existe.

Les statues reçoivent différens noms, suivant leur attitude ou leur conformation. On appelle *togées* celles qui sont représentées vêtues de la toge. Telle est entr'autres la belle statue togée d'Auguste au Musée Napoléon, gravée dans le deuxième volume du *Museo Pio-Clementino*. Parmi les statues trouvées à Gabies, il y en a plusieurs qui sont togées. Les *statues chlamydées* sont celles qui portent la chlamys; telles sont celles de la plupart des dieux, à l'exception de Jupiter, de Sérapis et d'Æsculape. Si la chlamys est sur le bras, elle annonce un grand mouvement; tel est l'Apollon du Belvedère qui est au Musée Napoléon. Si, au contraire, elle est sur les genoux du héros assis, elle annonce la paix et le repos; telle est la figure d'Achille sur le disque d'argent du Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale, qui a été long-temps connu sous la fausse dénomination du bouclier de Scipion. Je citerai encore comme une des plus belles statues chlamydées, celle d'un héros grec, peut-être Ulysse, au Musée Napoléon, connu vulgairement sous le nom de *Phocion*. Elle est gravée dans le Musée Pio-Clementin. On appelle statues cuirassées (*statuæ loricatæ*) celles qui sont vêtues de la CUIRASSE. (*Voy.* ce mot.) Une des plus belles statues cuirassées connues, est celle trouvée à Gabies, et qui est figurée dans les *Monumenti gabini*, pl. 3, pag. 32. On a ajouté à cette statue une tête antique et rare de Trajan. Dans ce même recueil il y a encore plusieurs autres statues cuirassées. On appeloit *statuæ palliatæ* celles qui étoient vêtues du PALLIUM. (*Voy.* ce mot.) Telles étoient celles de Jupiter, de Sérapis, d'Æsculape, des philosophes. Les *statues voilées* sont celles qui ont un voile sur la tête. Parmi les dieux, Saturne est le seul qui ait la tête voilée; parmi les déesses, Junon Pronuba est voilée. Vesta et les vestales sont aussi voilées. Au Musée Napoléon il y a une belle statue d'Auguste voilée comme grand-prêtre. Les statues PÉDESTRES (*Voy.* ce mot.) sont les plus communes; le nombre des statues EQUESTRES (*Voy.* ce mot.) n'a jamais été considérable; d'autres sont assises; telles sont les quatre statues de *Démosthène*, *Trajan*, *Menandre* et *Posidippe*, placées dans la salle des hommes illustres du Musée Napoléon, sous les numéros 72, 73, 76 et 77. Quelquefois les statues étoient placées, chez les anciens, dans un CHAR. (*Voy.* ce mot.) Aux mots COLOSSE et COLOSSAL, il a été question des statues colossales. Les statues lettrées (*statuæ litteratæ*) sont celles sur lesquelles il y a des INSCRIPTIONS. (*Voy.* ce mot.) Quant aux statues panthées, *Voy.* PANTHÉES.

On pourra encore, relativement aux statues, consulter les articles suivans de ce Dictionnaire: SCULPTURE, ACROLITHE, CARYATIDES, CANÉPHORES, DISCOBOLE, DRAPER, DRAPERIE, EIKON, ENFANS, GÉANTS, GLADIATEURS, GROUPES, GUERRIERS, HERMÈS, HISTRIONS, ICONICA SIMULACRA, LUTTEURS, MOULE, MOULER, PASQUIN, PHILOSOPHES, ROTATEUR, etc. etc.

Le Musée Napoléon possède aujourd'hui un grand nombre des plus belles statues antiques parvenues jusqu'à nos temps. Telles sont, au n° 137 du Musée Napoléon, l'*Apollon Pythien*, dit l'*Apollon du Belvedère*, dont il y a une copie en bronze aux Tuileries. Il est gravé, entr'autres, dans le Musée Pio-Clementin, tom. II, pl. 14 et 15, dans la Raccolta de Maffei, pl. 2. — au n° 107 le *Torse*, exécuté par *Apollonius l'Athénien*, *fils de Nes-*

tor, ainsi que nous l'apprend l'inscription ; il est gravé dans le Musée Pio-Clem. t. II, pl. 10, dans Maffei, pl. 9 ; — au n° 96 *le guerrier blessé*, dit *le gladiateur mourant*, gravé dans le Musée Capitolin, tom. III, pl. 67 et 68 ; et dans Maffei, pl. 65 ; — au n° 123 *la Vénus de Médicis*, ouvrage de Cléomènes, gravée dans Maffei, pl. 27 ; — au n° 129, *Mercure*, dit l'*Antinoüs du Belvedère*, ou, par abréviation, *le Lantin* ; — au n° 140, *Bacchus Indien*, dit *le Sardanapale*, gravé à la pl. 41 du tom. II du Musée Pio-Clementin ; — au n° 117, *Méléagre*, gravé dans le Musée Pio-Clem., tom. II, pl. 34 ; et dans Maffei, pl. 141 ; — au n° 60, l'*Ariadne*, désignée autrefois faussement sous le nom de Cléopâtre; elle est gravée dans le Musée Pio-Clem., t. II, pl. 44, et dans Maffei, pl. 8. Il y en a une copie en bronze aux Tuileries ; — au n° 121, *le Discobole*, imitation d'une statue de Myron ; il est gravé dans l'histoire de l'art de Winckelmann, trad. par M. Jansen, tom. II, pl. 2 ; — au n° 50, *le Faune flûteur*, imitation du *Periboëtos* de Praxitèles, gravé dans le Musée Pio-Clem. tom. II, pl. 30 ; — au n° 128, *le tireur d'épines*, gravé dans Maffei, pl. 23, etc., *la Diane de Versailles*. On peut encore citer parmi les statues célèbres qui ornent différentes collections, l'*Hercule Farnèse* de Glycon, gravé dans Maffei, pl. 49 et 50 ; — *le gladiateur Borghese*, ouvrage d'*Agasias*, gravé dans Maffei, pl. 75 et 76 ; — *le Scythe qui se prépare à écorcher Marsyas* (*V.* ROTATEUR), dont il y a une copie dans les Tuileries et à Versailles, et qui est gravé dans Maffei, pl. 41 ; — *la Flore Farnèse*, gravée dans le même ouvrage, pl. 51, etc. etc. Je ne parle pas du *Laocoon*, de *Niobé* et de ses enfans, des *lutteurs*, etc. parce que je n'ai voulu citer que des statues isolées, et non pas des groupes. *V.* ce mot.

Les principaux ouvrages dans lesquels on a publié les meilleures statues, sont : *J. Bapt.* CAROLLERII, *Antiquæ statuæ* ; Rome, 1585, in-fol. — *Jo. Jac. de* RUBEIS, *Insigniores statuarum urbis Romæ icones* ; Rome, 1645, in-4°. — MAFFEI, *Raccolta di Statue antiche e moderne* ; Rom. 1707, in-fol. — *La Galeria Giustianea*. — *Vetera monumenta quæ in hortis cœlimontanis et in ædibus Matthæorum adservantur*, 3 vol. in-fol. ; Rome, 1770-1779. — ZANETTI, *delle antiche statue greche e romane che nell' Antisala della libreria di san Marco, e in altri luoghi publici di Venezia si trovano* ; Venez. 1740, 2 vol. in-fol. — *Les marbres de Dresde, par* LE PLAT ; Dresde, 1733, in-fol. — Les 3 premiers volumes du *Museo Pio-Clementino*, par M. Visconti. — Le troisième volume du *Museum Capitolinum*. — Le *Musée Napoléon*, par Piroli. — La *Villa Pinciana*, et les *Monumenti Gabini*. — L'*Augusteum* de M. Becker, etc. etc. etc.

Outre le texte des ouvrages cités, on peut encore consulter sur les statues : *Edmundus* FIGRELIUS, *liber de statuis illustrium Romanorum* ; Holmiæ, 1656, in-8°. — *Frid.* MÜLLER, *libri XI de statuis Romanorum*, 1664, in-4°. — *Jac.* GRONOVIUS, *Dissertatio de imaginibus et statuis Principum* ; Lugd. Bat. 1708. — *Justinus* MÜNCH, *de statuis veterum Romanorum* ; Hafniæ, 1714. — *Antonius* FERRUS, jurisconsulte de Naples, a publié à Naples, en 1606, en italien, un ouvrage sur les douze statues trouvées dans les ruines d'un temple à Cumes ; Havercamp en a donné une traduction latine dans le neuvième volume du *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiæ*. — *Discours sur la Statue équestre de Fréderic Guillaume, érigée sur le Pont-Neuf à Berlin, par Charles* AN-

CILLON, 1703, in-fol. — *Georg. Gottlieb* BŒRNER, *de statuis Achilleis*; Lips. 1759, in-4°. — RAISSANT, *Dissertation sur les Statues*, dans le *Journal des Savans*, pour l'année 1686. — M. de BOZE a inséré dans le *Journal de Trévoux*, pour l'année 1706, une dissertation sur les statues, les inscriptions, médailles, couronnes et autres récompenses des mérites chez les anciens. — BOIVIN, dans son *Mémoire sur la vie et les écrits de Gregoras*, dont il a publié l'*histoire Byzantine* à Paris, 1702, a traité, à la p. 766, des Statues de Justinien, de Louis XIII, de Louis XIV, de Henri IV, etc. — *De simulacris veterum romanorum*, *par Franç. Maria* BONADA, dans la première dissertation du premier volume de ses *Carmina ex antiquis lapidibus illustrata*; Rom. 1751 et 1752, 2 vol. in-4°. — *Des hermes, hermathènes, hermanubes et hermeracles*, dans les *Recherches curieuses d'antiquité*, *par* SPON, à la pag. 98; Lyon, 1683, in-4°. — *Jo.* NICOLAI, *diatriba de Mercuriis et Hermis*; Francof. 1701, in-12. — *Joh.* SCHLEMMIUS, *de Imaginibus veterum atriensibus, prœliminaribus, cubicularibus*; Jenæ, 1664. — *Franç.* LEMÉE, *Traité des Statues*; Paris, 1688, in-8°. — *De l'usage des Statues chez les anciens*, par le comte de GUASCO; Bruxelles, 1768, in-4°.

STÉATITE; substance minérale que plusieurs naturalistes confondent avec le talc, et dont en effet elle paroît différer très-peu. On possède plusieurs gravures ægyptiennes sur stéatite. On a long-temps nommé *stéatite* ou *pierre de lard de la Chine*, la pierre onctueuse et translucide d'un blanc-verdâtre ou rougeâtre, dont les Chinois font différentes petites figures qu'on voit dans les cabinets. Mais l'analyse chymique qu'en a faite M. Klaproth, lui ayant prouvé que cette substance ne contient point de magnésie, et que par conséquent ce n'est pas une stéatite, le célèbre minéralogiste, M. Werner, en a fait une espèce à part, sous le nom de *Bild-Stein*, c'est-à-dire, *pierre à sculpture*. M. le baron de DALBERG, électeur-archi-chancelier de l'empire germanique, a publié à Erfurt, en 1800, un Mémoire *sur l'emploi de la stéatite dans l'art du graveur en pierres fines*. M. LESCHEVIN en a donné une traduction française dans le quinzième volume du *Journal des Mines*, les détails suivans en sont extraits. POTT, auteur de la *Lithogéognosie*, soupçonnoit déjà que l'on pouvoit faire, avec la stéatite, des camées élégans et durables. L'expérience a vérifié ce soupçon, et démontré que l'on peut donner à la stéatite tendre et opaque, la dureté des gemmes, et les brillantes et agréables couleurs de l'agathe. Le peu de dureté de la stéatite permet de la travailler facilement; comme elle est composée de parties extrêmement fines, l'artiste peut observer la plus grande exactitude dans la gravure. On travaille la stéatite dans son état naturel, on la place ensuite dans un creuset couvert d'une tuile; après avoir luté celui-ci avec de l'argile, on le met dans un fourneau, entouré de charbon; on le chauffe lentement, et on le maintient au rouge-blanc pendant deux ou trois heures; on le laisse alors refroidir lentement, après l'avoir découvert. La pierre est alors devenue très-dure; elle fait feu avec le briquet, et use les meilleures limes. Les morceaux blancs de stéatite deviennent, par le feu, d'un blanc laiteux; les autres morceaux prennent une couleur grise ou ochreuse. La stéatite, passée au feu, peut être coloriée par les dissolutions dans les huiles, dans l'alcohol, dans les acides et dans les alcalis. Les couleurs qui se dissolvent dans le vernis de

succin, comme le verdet, l'ochre, etc., colorent la stéatite cuite ; pour cela il faut la chauffer à un feu de charbon. Les couleurs, dissoutes dans la térébenthine, donnent un coloris plus vif. Les dissolutions de carthame, de gommegutte, de campêche, de sang-dragon, etc., par l'esprit-de-vin, communiquent ces couleurs à la stéatite, lorsqu'on l'y laisse tremper à froid pendant quelques heures. La dissolution de l'or par l'acide nitro-muriatique, donne à la stéatite chauffée une couleur pourpre, légère ou foncée, suivant la force de cette dissolution ; le muriate d'argent, aidé de l'acide sulfurique, la colore en noir. L'indigo, dissous dans le même acide, communique à cette pierre une couleur d'un gris-bleu. Si l'on expose à une flamme vive la stéatite colorée par la dissolution d'or ou par le muriate d'argent, elle acquiert une espèce d'éclat métallique semblable à l'or ou à l'argent. Quand la pierre est chauffée, les dissolutions de couleurs, par les acides, s'y appliquent vivement et avec netteté, ce qui fait qu'on peut donner au fond du camée une couleur particulière. L'acide sulfurique est plus efficace que les acides muriatique, nitrique et oxalique, qu'on y emploie également. On peut aussi se servir des dissolutions de couleurs par les alcalis, sur-tout de celle d'indigo. La plupart des couleurs s'impriment d'un huitième de ligne dans la stéatite. Lorsque la stéatite est cuite, on la polit avec l'émeril et les pierres à polir ordinaires, enfin avec l'étain et le tripoli ; elle prend alors un éclat brillant, et ressemble à l'agathe, au jaspe, à la chalcédoine, etc. La stéatite convient particulièrement au graveur, en raison de son peu de dureté ; il fait autant d'ouvrage en un jour, lorsqu'il s'en sert, qu'en une semaine avec des pierres plus dures ; et d'après ce qui vient d'être dit, on voit qu'au moyen du feu il peut donner ensuite à son ouvrage une grande dureté, et autant de durée qu'aux gemmes. M. *Mey* a coopéré utilement aux recherches de M. de Dalberg sur les couleurs à communiquer à la stéatite. Un artiste habile, M. *Vilcot*, de Liège, a exécuté avec succès, d'après ces procédés, plusieurs camées en stéatite. M. de Dalberg en parle avec grand éloge pour la délicatesse de leur dessin et leur beau fini. Ces camées, ajoute-t-il, qui ont deux à trois pouces de diamètre, sont durcis au feu, colorés et polis ; ils ont alors la dureté du silex, le brillant de l'agathe, et plusieurs ressemblent à l'onyx pour la couleur. On rencontre la stéatite en plusieurs endroits, principalement dans les environs de ceux où se trouvent la serpentine et l'asbeste. Celle que travaille M. Vilcot vient du pays de Bayreuth, dans la Franconie, et lui été donné par M. de Humboldt. Elle est composée sur-tout de silice et de magnésie. Si la chymie parvenoit à produire, par la synthèse, une stéatite artificielle par la combinaison de la silice et de la magnésie ; si on parvenoit à durcir au feu un mélange de ces terres, après l'avoir mis dans des moules, en pâte molle comme l'argile, alors les beaux-arts y gagneroient d'autant plus, que la stéatite devient, par la cuisson dont il a été question, plus dure et plus compacte que les pâtes de Weedgwood et les pâtes de verres. Jusqu'à présent les essais qu'on a faits pour broyer avec de l'eau la stéatite crue, pour en former une pâte qu'on a cuite après l'avoir mise en moule, n'ont donné qu'un produit friable comme le gypse brûlé. Peut-être que les expériences que M. Trommsdorff s'est proposé de suivre à ce sujet, auront des résultats plus satisfaisans.

Stelæ ; les Grecs, par ce mot, et

les Latins par ceux *columna*, *cippus* ou *pila*, désignoient un monument de forme circulaire, conique ou angulaire; il étoit de pierre ou de métal, plus haut que large, à faces planes, et quelquefois chargé d'inscriptions analogues à sa destination. Parmi les stèles ægyptiennes, on vante celles attribuées à Sésostris, à Osiris et à Hermès. Dans les temps les plus anciens, il paroît que les stèles servoient comme de fastes historiques et scientifiques, c'est-à-dire, qu'on y gravoit les événemens mémorables et les découvertes dans les sciences et les arts; suivant certains auteurs, on y inscrivoit aussi le texte des loix. Quant aux divers usages des stèles, *Voy.* COLONNE et CIPPE, qui en sont les synonymes.

STÉPHANÉPHORES; on appeloit ainsi des prêtres d'un ordre distingué, consacrés à différentes divinités et aux empereurs. Dans plusieurs villes, ainsi que nous le voyons par les médailles et par d'autres monumens, les fonctions des stéphanéphores étoient annuelles, et eux-mêmes étoient *éponymes*, c'est-à-dire, qu'on désignoit par leur nom l'année pendant laquelle ils exerçoient leurs fonctions sacerdotales. Ce sacerdoce étoit établi dans plusieurs villes d'Asie, à Smyrne, à Sardes, à Magnésie sur le Mæandre, à Tarse et ailleurs. Ces prêtres étoient appelés *stéphanéphores*, c'est-à-dire, *porteurs de couronnes*, parce que, dans les cérémonies publiques, ils portoient une couronne de laurier, et quelquefois d'or. Les *stéphanéphores*, anciennement consacrés au ministère des dieux, s'attachèrent aussi par la suite au culte des empereurs. On désignoit aussi, sous le nom de *stéphanéphore*, le prêtre qui étoit à la tête des femmes dans la célébration des thesmophories, ainsi que le premier pontife de Pallas.

STEMMA; ce mot, ainsi que celui de SERTUM, étoient les expressions propres pour désigner les guirlandes et festons de fleurs et de verdure. (*Voy.* GUIRLANDES.) Les mots *corolla*, *stephanos* et *stephaniscos*, au contraire, désignoient les couronnes de fleurs.

STILPON. *Voy.* NAINS, tom. II, pag. 572, col. 1.

STOLA; ce mot désignoit l'habillement des dames romaines d'une condition relevée; il consistoit en une tunique avec une *instita* ou bordure traînante, ou formant queue. Cette instita avoit un grand nombre de petits plis, et se terminoit souvent par un bord de pourpre ou de broderie, quelquefois même en or. Etre vêtue de la *stola*, étoit, pour une dame romaine, ce que nous appellerions *être en grande parure*; par-dessus la stola on jetoit encore une PALLA (*Voy.* ce mot) fort ample, dont les larges plis formoient une draperie aussi élégante que majestueuse. Une des plus belles statues antiques qui nous fait voir toute la beauté de la forme de la stola et de la palla, est celle à laquelle on a adapté une tête antique de l'impératrice Sabine. Cette statue dont le style prouve que c'est une statue honoraire, tient dans son bras gauche la corne d'abondance, symbole qui caractérise également la *concorde*, l'*abondance* et la *fortune*. Elle est gravée à la pl. 34 des *Monumenti Gabini*, expliqués par M. VISCONTI, et M. BŒTTIGER l'a fait regraver dans sa *Sabina*, à la pl. 10.

STONE-HENGE, mot composé, qui signifie pierre suspendue. C'est le nom que les Anglais donnent à un monument singulier qui se voit dans les plaines de Salisbury, à environ deux lieues de cette ville. Les *pierres levées* du Poitou, et les *pierres droites* du pays Chartrain, ne sont que la traduction de stonehenge. Les stone-henge sont regardés comme des monumens drui-

diques ou religieux. On peut voir d'ailleurs ce qu'en dit M. Cambry, pag. 226 et suiv., dans son intéressant ouvrage des *Monumens celtiques, ou Recherches sur le Culte des pierres*, etc.; Paris, 1805, in-8°. où il en donne la figure. On peut encore consulter l'ouvrage suivant dont le premier volume est intitulé: *Stonehenge a temple restor'd to the british Druids*, by William Stukeley, *rector of all saints in Stamford*, London, 1740, in-fol. — Le second volume porte le titre suivant: *Abury a temple of the british Druids, with some others, described*, etc., London, 1743, in-fol.

Strapasser; les artistes français ont formé ce mot de l'italien *strupazzare*, qui signifie tourmenter. Une figure peut être strapassée ou tourmentée au point même d'être estropiée. Strapasser est un défaut, mais dans lequel ne peut tomber un peintre médiocre; car il suppose toujours quelque talent. On tombe dans le strapassé, en voulant outrer la grandeur de caractère et de mouvement. Du verbe strapasser on a dérivé le mot *strapasson*, pour désigner l'artiste qui strapasse les figures. Alphonse Dufresnoy, dans ses *Sentimens sur les Ouvrages des meilleurs peintres*, accorde au Tintoret le mérite de grand dessinateur et de praticien; mais il lui refuse la pureté des contours, et il ajoute qu'il étoit quelquefois grand strapasson.

Strigile, instrument de fer, de cuivre, d'argent, d'ivoire, de corne, etc. d'un grand usage chez les anciens. Le strigile servoit non-seulement dans les bains pour frotter ceux qui se baignoient, mais aussi dans les gymnases, pour nettoyer la peau des athlètes de l'espèce d'enduit que formoit le mélange d'huile, de sueur, de sable, de boue et de poussière dont ils étoient couverts. Presque tout le monde avoit des strigiles dans sa maison; et ceux à qui ils appartenoient faisoient graver leurs noms sur le manche, comme on l'a vu sur quelques-uns de ceux qu'on a trouvés dans les ruines des thermes de Trajan. On voit plusieurs pierres gravées où des athlètes paroissent debout, tenant le strigile. Caylus, dans son *Recueil d'Antiquités*, t. II, pl. 37, a publié une patère grecque en terre cuite, où l'on voit, sur ses bords extérieurs, quatre figures tenant aussi le strigile; elle est au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale. La forme du strigile se distingue clairement sur la planche B, n° 2, du tom. III, du *Museo Pio-Clementino*, où sont gravés les instrumens de bain. Selon quelques auteurs, il étoit aussi d'usage dans les expiations de se râcler la peau avec le strigile; et M. Visconti prétend que Polyclète avoit représenté Tydée dans cette attitude, et que c'étoit le sujet de sa célèbre statue appelée *Apoxyomenos*.

Strophéion, Strophium, nom de la ceinture que les femmes grecques plaçoient au-dessous de la gorge. (*Voy.* Ceinture.) Parmi les machines de théâtre des anciens, il y en avoit une qu'on appeloit *strophéion* ou *strophium*; Pollux n'en dit que quelques mots, et s'exprime d'une manière très-obscure. Il dit qu'il servoit à désigner les héros admis parmi les dieux, ou morts dans les combats ou en mer. Le nom de strophéion paroît indiquer que c'étoit une machine qu'on pouvoit subitement tourner comme le Périactos. *Voy.* ce mot.

Stuc; ce mot, dérivé de l'italien *stucco*, désigne une espèce de mortier fabriqué de poudre de marbre, tamisée avec de la chaux, dont on fait des ornemens de sculpture et d'architecture, tels que des feuillages, des guirlandes, des festons, des fleurs, des fruits, des cartouches, etc. et qu'on appelle *ornemens de stuc*. Dans l'intérieur des édifices on orne principalement de stuc les plafonds

des appartemens, les moulures, etc. On s'en sert aussi quelquefois à l'extérieur des édifices dans les endroits qui ne sont pas trop exposés à la pluie. Dans plusieurs pays on fait une espèce de stuc de mortier commun et de plâtre, qui, appliqué à l'extérieur des édifices, est très-durable. Il paroît que Vitruve parle du stuc dans les chapitres 2, 3 et 6 du septième livre, sous le nom d'*opus albarium* ou *opus coronarium*. (*Voy.* ALBARIUM.) Immédiatement après que le stuc est gâché, il forme une pâte très-molle et ductile, et on l'applique alors facilement aux endroits où l'on desire avoir des ornemens. Peu après il prend plus de consistance, et alors on lui donne la forme qu'on desire avec des moules, ou en le travaillant d'après d'autres procédes, avec des petites spatules de fer, etc. Pendant cette opération, sa consistance augmente encore; on peut le couper, le gratter, et c'est alors qu'on y exécute les parties des ornemens qui demandent une grande finesse. Peu de jours après il a déjà acquis la dureté de l'argile sec, et enfin il devient de la même solidité qu'une pierre médiocrement dure, et prend un beau poli. Lorsqu'il est préparé avec tout le soin nécessaire, et dans une saison qui lui permet de durcir avant d'être exposé au froid ou à la pluie, il est d'une assez grande solidité même à l'extérieur des maisons. L'invention des ornemens en stuc est très-utile, parce qu'ils sont beaucoup plus économiques que des ornemens semblables exécutés en pierres ou en bois.

Sur les ouvrages en stuc on peut consulter : *Joh. Aug.* CORVINUS, *Artis sculptoriœ, vulgo stuccatoriœ, Paradigmata. Aug. Vindel.* 1708. — *Jean Melchior* CROEKER, dans les chapitres 22 jusqu'à 29 de son *Instruction à l'usage des Peintres.* — Dans le *Traité des couleurs pour la peinture en émail*, par ANCLAIS DE MONTAMY, on trouve aussi des détails sur l'*Art du Stuccateur.* — *Appeal on the right of using-oil-cement or composition for stucco*, 1779, in-8°.

STUCATEUR, artiste qui travaille en stuc. (*Voy.* STUC.) Les stucateurs les plus célèbres ont été : MARGARITONE, mort en 1317; on le regarde communément comme l'inventeur de cet art. *Barthélemi* RIDOLFI, vers l'an 1550. *Giovanni* NANNI, dit *Da Udine*, mort en 1564. *Léonard* RICCIARELLI, vers l'an 1570. *Luca* ROMANO, vers l'an 1586. ARUDINI et BRANCHI, vers l'an 1640. RONCAIOLI, vers l'an 1660. *Giovanni Filippo* BEZZI, vers l'an 1690. *Giovan-Battista* ARTARIO, vers l'an 1700. *Giovan-Battista* GENONE, vers l'an 1700. *Antonio* DISEGNA, vers l'an 1710. *Sant.* BUSI, vers l'an 1730. *Abond.* STAZIO; *Michael* COSTA; CLÉRICI, vers l'an 1745. *Carpof.* MAZZETTI, dit *Tenchola*, vers l'an 1750. *Giuseppe* ARTARIO, mort en 1769. *Benign.* BOSSI, etc.

STYLE; la réunion de toutes les parties qui concourent à la conception, à la composition et à l'exécution d'un ouvrage de l'art, en forme ce qu'on appelle le style, et en constitue la manière d'être. Il y a une infinité de styles; mais les principaux, et ceux dont les autres ne sont que des nuances, peuvent être réduits à ce qu'on appelle le sublime, le grand, le beau, l'expressif et le naturel. Mais il faut qu'un ouvrage ait un caractère particulier à une école de ce genre, à une nature, pour avoir du style, sans quoi il est d'une nature basse et commune, et il manque, comme on le dit, de style. *Voyez* SUBLIME, GRAND, BEAU, EXPRESSION, NATUREL, FACILITÉ, LOCALITÉ.

Je ne dirai rien ici du style particulier aux Etrusques, aux Ægyptiens, aux Grecs, aux Romains. Cet objet se trouve suffisamment déve-

loppé dans beaucoup d'articles de ce Dictionnaire, et notamment dans ceux ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE, GRAVURE, etc. etc.

Style; c'est, en musique, le caractère distinctif de composition ou d'exécution. Ce caractère varie beaucoup selon les pays, le goût des peuples, le génie des auteurs; selon les matières, les lieux, les temps, les sujets, les expressions. Ainsi on dit, en France, le style de Lully, de Rameau, de Mondonville, etc. En Allemagne, le style de Hasse, de Gluck, de Graun, de Mozart, etc. En Italie, le style de Léo, de Pergolèse, de Jomelli, de Buranello, etc. Le style des musiques d'église n'est pas le même que celui des musiques pour le théâtre ou pour la chambre. Le style des compositions allemandes est sautillant, coupé, mais harmonieux. Il y en a qui veulent que le style des compositions françaises soit fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone; celui des Italiens est fleuri, piquant, énergique. Le style dramatique ou imitatif est propre à exciter ou peindre les passions. Le style d'église est sérieux, majestueux, grave. Le style de motet, où l'artiste affecte de se montrer tel, est plutôt classique et savant qu'énergique ou affectueux. Le style hyporchématique est propre à la joie, au plaisir, à la danse, et plein de mouvemens vifs, gais et bien marqués. Il y a aussi un style symphonique ou instrumental; parce que chaque instrument a sa touche, son doigter, son caractère particulier. Le style de madrigal est affecté à la tendresse, à l'amour, à la compassion et aux autres passions douces. Le style mélismatique ou naturel, est celui sur lequel on chante presque sans avoir appris; il est propre aux ariettes, aux vilanelles, aux vaudevilles. Le style de fantaisie est peu lié, plein d'idées, libre de toute contrainte. Le style choraïque ou dansant, se divise en autant de branches différentes qu'il y a de caractères dans la danse. Les anciens avoient aussi leurs styles différens. *Voy.* MODE et MÉLOPÉE.

STYLE, *stylus*, *graphium*, et le burin, *cœlum*, *cœltes* ou *celtes*, étoient les instrumens de l'écriture formée sans encre. Celui-ci étoit employé pour les marbres et les métaux, dont il falloit enlever la substance; l'autre servoit pour les tables enduites de cire ou de craie, sur lesquelles il suffisoit de tracer des lettres; et c'est ce qu'on exécutoit avec la pointe du style. Lorsque la cire étoit nouvelle ou sans apprêt, le bout opposé ou aplati effaçoit ce qu'on ne jugeoit pas à propos de conserver. Si la cire étoit dure par trop de vieillesse ou par l'effet des drogues qui entroient dans sa composition, le même bout recourbé servoit à râcler ce qu'on vouloit détruire. Les styles étoient diversement fabriqués, suivant qu'ils étoient destinés à ces différens usages. On trouvoit dans presque tous les métaux une matière propre à faire des styles. Ceux d'argent étoient encore à la mode au huitième siècle. Les Orientaux, les Grecs, les Toscans et les Romains usèrent des styles de fer. La plupart des auteurs assurent que ces derniers en interdirent l'usage à cause de la facilité que donnoient ces instrumens meurtriers de commettre des homicides. Cependant on ne voit pas que l'usage en ait discontinué. Cæsar perça de son stylet un des conjurés qui l'assassinèrent. Du temps de Sénèque, un chevalier romain fut mis à mort dans la place publique, par le peuple armé de stylets. A-peu-près un siècle avant la décadence de l'empire romain, on faisoit des styles ou stylets d'os et d'ivoire, et l'on continua depuis d'en tirer le même service. Dans son *Antiquité expliq.*, tom. III, part. 2, planche 193, MONTFAUCON a recueilli diverses

figures de styles, qu'on retrouve au tom. I, planche 4 du nouveau *Traité de diplomatique*. Quelques autres antiquaires, notamment Caylus, en ont également publié. Il y en a beaucoup dans les cabinets. Celui de la Bibliothèque impériale en possède plusieurs de différentes matières.

Stylobate, est une espèce de piédestal continu, ou de soubassement qui a base et corniche, et qui forme avant et arrière-corps sous les colonnes qu'il porte.

Suave. La suavité est une nuance fine, qui tient à la douceur, à l'agrément et même à la grace. On dit, en effet, une couleur suave. Une composition suave seroit celle dont toutes les parties et l'effet général inspireroient un sentiment à-la-fois doux et agréable. Ces idées s'appliquent principalement, comme on le voit, à l'effet et à la couleur. La suavité, ainsi que la douceur, ont pour écueils la fadeur et la mollesse, dont les bonnes études sauront préserver. Rapprochez l'un de l'autre deux extrêmes de couleur ou d'effet, leur choc sera brusque et aura quelque chose de dur. Si l'on ne parvient d'un extrême à l'autre que par des passages insensibles, l'effet sera suave, parce que l'œil sera conduit doucement de l'un à l'autre extrême.

Sublime; dans les ouvrages de goût, on appelle, en général, *sublime*, ce qui en son genre a beaucoup plus de force et de grandeur qu'on n'avoit droit d'en attendre, et ce qui par conséquent nous surprend et excite notre admiration. Dans la nature et dans l'art, ce qui n'est que beau et bon nous plaît, nous amuse, nous est agréable; il en résulte une impression douce, dont nous jouissons tranquillement. Mais le sublime opère, pour ainsi dire, par des coups violens; il nous entraîne, et il saisit notre ame d'une manière irrésistible. Cet effet n'a pas lieu seulement au moment de la première surprise, mais d'une manière soutenue; plus on réfléchit, et plus l'impression en est profonde. Le beau est à l'égard du sublime, ce qu'est une contrée riante et agréable à l'égard de l'aspect des masses énormes de montagnes élevées. Le sublime est la plus haute perfection de l'art, et doit s'employer lorsqu'on veut produire sur l'ame de fortes impressions, lorsqu'on veut exciter l'admiration, la vénération, un violent desir, un grand courage, ou bien la terreur et la crainte, par-tout, en un mot, où l'on veut retenir ou exciter avec vigueur l'activité des forces intellectuelles.

Les arts du dessin possèdent aussi bien que l'éloquence et la poésie, l'expression du sublime. Il n'y a pas d'espèce de sublime auquel Raphaël n'ait atteint; et les témoignages des auteurs, aussi bien que les monumens des arts qui sont parvenus jusqu'à nous, prouvent suffisamment que les artistes de l'antiquité ont atteint dans un degré éminent le sublime du caractère et des sentimens; qu'ils ont su rendre visible, d'une manière sublime, la majesté divine dans leurs figures de Jupiter, la sagesse dans celle de Minerve. C'est dans un seul point, celui où ils veulent représenter la divinité immédiatement, que l'expression du sublime paroît manquer aux artistes modernes. Ils ont mieux réussi lorsqu'ils n'ont pas figuré d'une manière immédiate la grandeur et la majesté de Dieu. Même dans l'architecture, il peut y avoir du sublime. Quoique nos architectes n'y parviennent guère, il est aisé de concevoir qu'un édifice peut inspirer des impressions profondes de vénération, de grandeur et de puissance, ou enfin de terreur violente. La musique a aussi son sublime; elle a dans son pou-

voir le sublime des passions, et même la grandeur tranquille de l'ame. Hændel, Graun, Gluck, ont souvent atteint le sublime dans leurs compositions.

Un objet est sublime par sa grandeur intérieure, ou il acquiert sa grandeur par la manière dont il est présenté. On pourroit appeler l'un le *sublime essentiel*, et l'autre le *sublime accidentel*. Il y a des objets et des idées qu'il suffit de connoître ou de sentir, pour les admirer; d'autres, au contraire, peuvent nous être présentés quelquefois sous un jour nouveau et particulier, et faire sur notre ame une impression tout-à-fait extraordinaire, quoique notre esprit s'en soit auparavant occupé plus d'une fois sans éprouver une impression vive.

L'artiste sublime n'est pas uniquement formé par la nature; les circonstances dans lesquelles il se trouve doivent contribuer à développer entièrement son génie. Les meilleures dispositions d'un artiste sont éteintes lorsqu'il n'est entouré que d'objets bas et ignobles. La simplicité appartient au sublime; simplicité d'intention, d'action et de moyens. La grandeur et l'énergie font le plus souvent partie du sublime. L'unité d'intention produit l'unité de sentiment et d'action. Une seule intention prédominante dans une composition, dans laquelle tout se montre comme l'effet de cette intention, a quelque chose d'imposant qui appartient au sublime. Peu d'objets dans un tableau, nulle complication dans la disposition de ces objets, une seule lumière, un coloris sans recherche, un accord simple et général tendant à un effet unique, etc. voilà quels sont les moyens de l'art pour tendre au sublime.

Le sublime des sensations est bien plus fortement exprimé lorsque l'artiste nous met, pour ainsi dire, en état de porter nos regards dans l'intérieur de l'ame, que lorsqu'il ne nous montre que par des signes extérieurs ce qui s'y passe. Le peintre et le sculpteur qui ont assez de génie pour rendre l'ame visible dans le corps, peuvent exprimer les sensations les plus sublimes sans aucun mouvement violent; mais celui qui, dans le corps, ne voit qu'une matière inanimée, est obligé d'exprimer par différens signes ce qui se passe dans l'ame. L'artiste au ciseau duquel nous devons Niobé, a su exprimer la frayeur mortelle sur le visage même de cette malheureuse mère. Agesandre, Polydore et Athénodore, pour exprimer la douleur violente du Laocoon, n'ont pas eu besoin de recourir aux signes extérieurs des cris et des larmes. L'ame souffrante se montre dans tout le corps. L'artiste a pu exprimer la douleur même, c'est ce que la poésie n'a pas permis à Virgile, qui a été obligé d'employer des signes de la douleur.

Sur le sublime en général, on peut consulter d'abord le *Traité du Sublime*, de LONGIN; il en existe un grand nombre d'éditions, dont une des meilleures est celle de *Toup*; Oxford, 1778, in-4°. BOILEAU l'a traduit en français, et il en existe encore plusieurs autres traductions en anglais, en allemand, en italien. Plusieurs auteurs se sont appliqués à le commenter. On consultera encore: *A Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautyfull*, par BURKE; London, 1757, 1772 et 1787, in 8°. Il en a paru une traduction française; Paris, 1765, in-12. — Le second chapitre de la première partie de l'*Essay on taste* d'Al. GERARD. — Le quatrième chapitre des *Elements of criticism* de HOME. — Les chapitres 4, 5 et 6 du second livre de l'*Art de sentir et de juger en matière de goût*, pag. 112, etc., de l'édition de 1788, traitent du *sublime*.

Sur le *sublime*, dans les arts du dessin en particulier, je citerai : *Essai sur le sublime visible dans les arts du dessin*, par *J. P.* Melchior (en allemand); Mannh., 1781, in-8°. — Richardson, dans son *Traité de la peinture*, t. 1, p. 182 de l'édit. de 1728. — *Les Considérations* de Hagedorn *sur la peinture*, à la p. 335, et sur-tout le *Laocoon* de Lessing, dont M. Vanderbourg a donné une excellente traduction française ; Paris, chez Renouard, an x, 1802, in-8°. ; on ne sauroit trop recommander aux artistes de lire et de méditer cet ouvrage.

Subsellium. *V*. Marche-pied.

Substances. Il a été question des substances employées par les artistes dans plusieurs articles de ce Dictionnaire, tels que Sculpture, Glyptique, Bois, Marbres, Pierres, Gemmes, etc. etc.

Succin. *V*. Electre.

Sudarium. *V*. Mouchoir.

Sudatio. *V*. Bains, tome 1, pag. 100.

Svelte ; ce mot dérivé de l'italien *svelto*, se dit dans les arts de ce qui est exécuté avec légèreté, avec grace, avec délicatesse ; il est opposé au goût lourd et écrasé. On dit d'une personne qu'elle a la taille svelte, déliée. On dit aussi d'une colonne qui a les mêmes qualités, qu'elle est svelte.

Suggestum ; on appeloit ainsi le tribunal sur lequel siégeoient les empereurs et les préteurs. Jules-Cæsar se servit le premier d'un *suggestum* fait comme un lit de table, *triclinium*. On donna pour cela à ce suggestum le nom de *pulvinar*. Ses successeurs s'en servirent toujours depuis aux théâtres ; mais les préteurs retinrent l'ancien *suggestum*. On voit celui des empereurs sur plusieurs monumens. Lorsqu'ils sont représentés ce qu'on appelle faisant des allocutions, c'est-à-dire, haranguant les soldats, comme sur la colonne trajane et sur un grand nombre de médailles, ils sont toujours figurés sur le *suggestum*.

Sujet ; c'est tout ce qui fait l'objet d'un art ou d'une science : c'est, dans la peinture, la sculpture et la gravure, une action à représenter. Le sujet doit être un, parce que l'attention du spectateur ne peut s'occuper à la fois que d'un objet ; simple, il produira plus d'effet que s'il étoit composé. (*Voyez* Simple.) Les anciens, et quelquefois les plus illustres artistes modernes, se sont attachés à exprimer beaucoup avec peu, c'est-à-dire, à exprimer avec une seule figure, ou du moins avec un petit nombre de figures, des sujets qui en comportoient un grand nombre. Tout doit être grand dans un sujet qui a de la grandeur, tout doit être gai dans un sujet riant, triste dans un sujet affligeant, simple dans un sujet qui a de la simplicité. Les peintres cherchent souvent à montrer, par des épisodes, la richesse de leur esprit et la fécondité de leur imagination ; mais pour plaire, il faut toujours qu'elles s'accordent avec le genre des sujets.

On appelle *sujet*, en musique, le chant principal sur lequel roule toute la disposition d'une pièce ou d'un morceau, et dont toutes les autres parties ne sont que l'accompagnement. Le sujet étant la partie la plus importante du Dessin (*V*. ce mot, tom. 1, pag. 430), toutes les autres ne demandent que de l'art et du travail. Celle-là seule dépend du génie, et c'est en elle que consiste l'invention. Les principaux sujets, en musique, produisent des rondeaux, des imitations, des fugues, etc. *Sujet* se dit encore du texte ou des paroles sur lesquelles on compose de la musique.

Suite. *V*. Sonate.

Summa crusta. *Voy*. Chemin.

Suono. *Voy*. Concerto.

Suovetaurilia. *V*. ce mot dans mon *Dictionn. Mythol.*

Super-sus; nom qu'on donnoit jadis aux dessus, quand ils étoient très-aigus.

Suppedaneum, ce qu'on place sous les pieds. *V*. Marche-pied.

Suppliant. Divers passages des auteurs anciens, et quelques monumens, nous apprennent que les supplians portoient des rameaux d'olivier, et qu'ils touchoient les genoux et le menton de ceux dont ils imploroient l'appui. Nous voyons Oreste suppliant sur un beau vase grec que j'ai publié dans mes *Monumens antiques inédits*, tom. II, planche 49; il est devant la statue de Minerve, et il tient en main le rameau d'olivier entouré de bandelettes de laine blanche. Sur un autre vase que j'ai publié aussi, t. I, planche 29, il y a près d'Oreste, qu'Apollon et Minerve vont expier et délivrer de l'obsession des furies, un olivier chargé de bandelettes de laine blanche et de tablettes votives qu'il y a suspendues en qualité de suppliant.

Supposition; ce mot a deux sens en musique; 1°. lorsque plusieurs notes montent ou descendent diatoniquement dans une partie, sur une même note d'une autre partie; alors ces notes diatoniques ne sauroient toutes faire harmonie, ni entrer à-la-fois dans le même accord. Il y en a donc qu'on n'y compte pour rien, et ce sont ces notes étrangères à l'harmonie qu'on appelle *notes par supposition*. La règle générale est, quand les notes sont égales, que toutes celles qui frappent sur le temps fort, portent harmonie; celles qui passent sur le temps foible sont des notes de supposition, qui ne sont mises que pour le chant et pour former des degrés conjoints. Remarquez que par temps fort et temps foible, il faut entendre ici moins les principaux temps de la mesure que les parties même de chaque temps. Ainsi, s'il y a deux notes égales dans un même temps, c'est la première qui porte harmonie; la seconde est de supposition. Si le temps est composé de quatre notes égales, la première et la troisième portent harmonie; la seconde et la quatrième sont les notes de supposition, etc. Quelquefois on pervertit cet ordre; on passe la première note par supposition, et l'on fait porter la seconde; mais alors la valeur de cette seconde note est ordinairement augmentée par un point aux dépens de la première. Tout ceci suppose toujours une marche diatonique par degrés conjoints; car quand les degrés sont disjoints, il n'y a point de supposition, et toutes les notes doivent entrer dans l'accord. 2°. On appelle *accords par supposition*, ceux où la basse continue ajoute ou suppose un nouveau son au-dessous de la basse fondamentale, ce qui fait que de tels accords excèdent toujours l'étendue de l'octave. Les dissonances des accords par supposition doivent toujours être préparées par des syncopes, et sauvées en descendant diatoniquement sur des sons d'un accord sous lequel la même basse supposée puisse tenir comme basse fondamentale, ou du moins comme basse continue. C'est ce qui fait que les accords par supposition, bien examinés, peuvent tous passer pour de pures suspensions. Il y a trois sortes d'accord par supposition; tous sont des accords de septième. La première, quand le son est une tierce au-dessous du son fondamental, qui est l'accord de neuvième; si l'accord de neuvième est formé par la médiante ajoutée au-dessous de l'accord sensible en mode mineur, alors l'accord prend le nom de quinte superflue. La seconde espèce est quand le son supposé est une quinte au-dessous du fondamental, comme dans l'accord de quarte ou onzième; si l'accord est sensible et qu'on suppose la tonique, cet ac-

cord prend le nom de septième superflue. Enfin la troisième espèce est celle où le son supposé est au-dessous d'un accord de septième diminuée; car s'il est une tierce au-dessous, c'est-à-dire, que le son supposé soit la dominante, l'accord s'appelle accord de seconde mineure et tierce majeure; il est fort peu usité. Si le son ajouté est une quinte au-dessous, ou que ce son soit la médiante, l'accord s'appelle accord de quarte et quinte superflue; et s'il est une septième au-dessous, c'est-à-dire, la tonique elle-même, l'accord prend le nom de sixte mineure et septième superflue. A l'égard des renversemens de ces divers accords, où le son supposé se transporte dans les parties supérieures, comme ils ne sont admis que par licence, ils ne doivent être pratiqués qu'avec choix et circonspection.

Suraigues; tétrachorde des suraigues ajouté par l'Arétin. *Voyez* Système.

Surbaissé, se dit, en architecture, de tout arc, ou arche, ou voûte, qui a moins de hauteur que la moitié de sa largeur.

Surbaissement, est le trait de tout arc ou voûte surbaissée, et qui a la forme d'une portion d'ellipse.

Surbaisser; élever un arc ou une voûte moins haute que la demi-circonférence d'un cercle.

Surbalin. *Voy.* Burbelin.

Surcot; vieux mot qui signifie un riche habillement que les dames mettoient par-dessus leur cotte ou robe. On l'employa ensuite pour désigner une sorte de vêtement que les chevaliers de l'Étoile, institués par le roi Jean, portoient sous leur manteau. Ainsi ce nom fut appliqué indistinctement à un habit qui devint commun aux deux sexes. Au reste, le surcot n'étoit ordinairement, suivant Ducange, qu'une espèce de soubreveste, qui ne descendoit que jusqu'à la ceinture. Mais les femmes qui affichoient plus de luxe, avoient des surcots extrêmement longs. Dans ce dernier cas, le surcot se nommoit quelquefois *garnache*. Dans le tome 1, article 1, de mes *Antiquités nationales*, on voit, pl. 3, n° 3, Isabelle de Bavière, femme de Charles VI, portant un surcot très long, sans manches, et qui a sur l'estomac deux longues pièces séparées, formant un pli à la ceinture.

Sureau (*Sambucus*). M. Carlo Fea cite le sureau au nombre des substances employées par les statuaires. Pline dit que c'est un bois très-dur, il en indique différens usages, mais ne parle point de celui-ci. Pausanias n'en dit rien. En effet, comment faire des statues d'un bois rempli d'une moelle si volumineuse et si tendre, et plus propre à faire des flûtes et des tuyaux, qu'à être sculpté?

Surnuméraire ou Ajoutée; c'étoit le nom de la plus basse corde du système des Grecs; ils l'appeloient en leur langue Proslambanomenos. *V.* ce mot.

Suspension; on appelle ainsi, en musique, tout accord sur la basse duquel on soutient un ou plusieurs sons de l'accord précédent, avant que de passer à ceux qui lui appartiennent; lorsque la basse passe de la tonique à la dominante, et qu'on prolonge encore quelques instans sur cette dominante l'accord de la tonique qui la précède, avant que de la résoudre sur le sien, c'est une suspension. Il y a des suspensions qui se chiffrent et entrent dans l'harmonie. Quand elles sont dissonantes, ce sont toujours des accords par Supposition. (*Voy.* ce mot.) D'autres suspensions ne sont que de goût; mais de quelque nature qu'elles soient, on doit toujours les assujettir aux trois règles suivantes: 1°. la suspension doit toujours se faire sur le frappé de la mesure, ou

du moins sur un temps fort; 2°. elle doit toujours se résoudre diatoniquement, soit en montant, soit en descendant, c'est-à-dire, que chaque partie qui a suspendu, ne doit ensuite monter ou descendre que d'un degré pour arriver à l'accord naturel de la note de basse qui a porté la suspension; 3°. toute suspension chiffrée doit se sauver en descendant, excepté la seule note sensible qui se sauve en montant. Au moyen de ces précautions, il n'y a point de suspension qu'on ne puisse pratiquer avec succès. Mais c'est au goût seul qu'il appartient de choisir et de distribuer à propos les suspensions dans le chant et dans l'harmonie.

Sycomore. Caylus et les antiquaires désignent sous ce mot simple tous les ouvrages faits de ce bois. Mais cette dénomination est propre à introduire quelque confusion; car l'arbre que les Ægyptiens employoient est le figuier sycomore, *ficus sycomorus*, et non pas celui que nous appelons aussi sycomore, et qui est un érable. Le figuier sycomore vient très-gros en Ægypte, les vers ne l'attaquent point. Les Ægyptiens en ont fait des plaques ou tables, chargées de caractères hiéroglyphiques. Ils en ont façonné aussi beaucoup de statues, et d'autres ouvrages. Le Cabinet de la Bibliothèque impériale possède des figures de momies nues, peintes et dorées, des caisses de momies, des cynocéphales, des Isis, et plusieurs autres figures en bois de figuier sycomore.

Syénite. *Voy.* Granite.

Syllabe; ce nom a été donné par quelques anciens, et entr'autres par Nicomaque à la consonnance de la quarte qu'ils appeloient communément diatessaron. Ce qui prouve encore par l'étymologie qu'ils regardoient le tétrachorde, ainsi que nous regardons l'octave, comme comprenant tous les sons radicaux ou composans.

Symbole. *Voyez* Allégorie, Devise, Emblême.

Symmétrie. Les Grecs et les Romains entendoient par symmétrie, ce que nous appelons proportion. Ainsi ce mot désigne dans notre langue un rapport de parité, soit de hauteur, de largeur ou de longueur de parties, pour composer un beau tout; c'est, en un mot, une disposition régulière de toutes les parties d'un bâtiment et de tout autre objet. La symmétrie uniforme est celle où la même ordonnance règne dans tout le pourtour. La symmétrie respective est celle où il n'y a que les côtés opposés qui soient pareils ou égaux les uns aux autres. La symmétrie ou l'ordre symmétrique ne peut se concilier avec l'art de peindre, qui se propose au contraire la plus grande variété; elle nuit aux grands effets. Cependant, à la renaissance des arts, les peintres avoient emprunté des architectes le goût des compositions symmétriques. Ce goût vicieux duroit encore, quand Michel-Ange produisit son jugement dernier; car la composition de ce tableau imite assez bien la forme d'un portail couronné d'un fronton.

Sympathie; les peintres se servent de ce terme pour signifier l'accord, et comme l'amitié des couleurs entr'elles. Le goût et la pratique apprennent aux artistes à connoître cette union.

Symplegma: on doit entendre par ce mot un groupe de personnages qui s'entrelacent. Ainsi, on peut, selon Winckelmann, appeler les fils de Niobé, un symplegma. Pline donne ce nom à deux fameux groupes de lutteurs qu'il cite; l'un de Cephissodore, dont il dit que les mains paroissent entrer plutôt dans la chair que dans le marbre; et l'autre d'Héliodore, qui représentoit la lutte de Pan et d'O-

lympus. Mais cette dénomination ne peut pas s'appliquer à deux figures placées l'une à côté de l'autre, comme Gori l'a pensé.

Symphonia. Ducange rapporte des citations qui prouvent que la *symphonia* est un instrument à vent, et d'autres par lesquelles on voit que c'étoit une espèce de tambour, percé dans le milieu comme un crible, et qu'on frappoit alternativement ou en même temps des deux côtés, avec des baguettes; et, suivant Isidore, le mélange des sons graves et aigus formoit un accord très-agréable. Il paroît que cet instrument n'avoit pas une grande considération, ou du moins qu'au quatorzième siècle il étoit tombé dans le mépris. Les Français appelèrent cette sorte de tambour *chiphonie* ou *chifonie*, *cyfoine* ou *sifoine*, et *symphonie*. *Voy*. Tambour.

Symphoniaste; compositeur de plain-chant. Ce terme a été introduit par l'abbé Le Beuf, et est devenu technique.

Symphonie; ce mot formé du grec, signifie dans la musique ancienne cette union des sons qui forment un concert. C'est un sentiment reçu et à-peu-près démontré, que les Grecs ne connoissoient pas l'harmonie dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce terme. Ainsi, leur symphonie ne formoit pas des accords, mais elle résultoit du concours de plusieurs voix, ou de plusieurs instrumens, ou d'instrumens mêlés aux voix, chantant ou jouant la même partie. Cela se faisoit de deux manières: ou tout concertoit à l'unisson, et alors la symphonie s'appeloit plus particulièrement *homophonie*; ou la moitié des concertans étoit à l'octave, ou même à la double octave de l'autre, et cela se nommoit *antiphonie*. On trouve la preuve de ces distinctions dans les problèmes d'Aristote. Aujourd'hui le mot de symphonie s'applique à toute musique instrumentale, tant des pièces qui ne sont destinées que pour les instrumens, comme les sonates et les concerto, que de celles où les instrumens sont mêlés avec les voix, comme dans nos opéra et dans plusieurs autres sortes de musiques. On distingue la musique vocale en musique sans symphonie, qui n'a d'autre accompagnement que la basse-continue; et en musique avec symphonie, qui a au moins un dessus d'instrumens, violons, flûtes ou haut-bois. On dit d'une pièce qu'elle est en grande symphonie, quand, outre la basse et le dessus, elle a encore deux autres parties instrumentales, savoir, taille et quinte de violon. La musique de la chapelle de l'empereur, celle qui a lieu dans les cérémonies religieuses, et celle de l'opéra, sont presque toujours en grande symphonie.

Symphoniste; musicien qui compose ou qui exécute des symphonies, ou de la musique instrumentale.

Symposiaques, chansons de table; selon Pindare, leur invention est due à Terpandre. On les appeloit aussi *scolies* (*V*. Chanson). Il y avoit trois sortes de ces chansons; il y en avoit que tous les convives chantoient à-la-fois; d'autres que chacun chantoit seul à son tour, et d'autres encore qui n'étoient chantées que par les plus instruits.

Synaphe; conjonction de deux tétrachordes, ou, plus précisément résonnance de quarte ou diatessaron, qui se fait entre les cordes homologues de deux synaphes dans le système des Grecs; l'une entre le tétrachorde des hypates et celui des mèses; l'autre entre le tétrachorde des mèses et celui des conjointes; et la troisième, entre le tétrachorde des disjointes et celui des hyperbolées.

Synaulie; concert de plusieurs

musiciens, qui, dans la musique ancienne, jouoient et se répondoient alternativement sur des flûtes, sans aucun mélange de voix.

SYNCOPE, est le prolongement d'un temps fort, commencé sur le temps foible; ainsi, toute note syncopée est à contre-temps, et toute suite de notes syncopées est une marche à contre-temps. Il faut remarquer que la syncope n'existe pas moins dans l'harmonie, quoique le son qui la forme, au lieu d'être continu, soit refrappé par deux ou plusieurs notes, pourvu que la disposition de ces notes qui répètent le même son, soit conforme à ce qu'on vient d'établir. La syncope a ses usages dans la mélodie pour l'expression et le goût du chant; mais sa principale utilité est dans l'harmonie pour la pratique des dissonances. La première partie de la syncope sert à la préparation : la dissonance se frappe sur la seconde; et dans une succession de dissonances, la première partie de la syncope suivante sert en même temps à sauver la dissonance qui précède, et à préparer celle qui suit. Syncope est composé de deux mots grecs qui signifient *battre*, *couper avec*, parce que la syncope retranche de chaque temps, heurtant, pour ainsi dire, l'un avec l'autre. Rameau veut que ce mot vienne du choc des sons qui s'entre-heurtent en quelque sorte dans la dissonance; mais les syncopes sont antérieures à notre harmonie, et il y a souvent des syncopes sans dissonance.

SYNNADICUM, marbre synnadique. *Voy.* MARBRE, tom. II, pag. 400.

SYNNÉMÉNON; c'est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième tétrachorde, quand il étoit conjoint avec le second, et divisé d'avec le quatrième. Quand, au contraire, il étoit conjoint au quatrième et divisé du second, ce même tétrachorde prenoit le nom de *diézeugménon* ou des divisées.

SYNNÉMÉNON DIATONOS, étoit dans l'ancienne musique, la troisième corde du tétrachorde synnéménon dans le genre diatonique; et comme cette troisième corde étoit la même que la seconde corde du tétrachorde des disjointes, elle portoit aussi dans ce tétrachorde le nom de *trite diézeugménon*. Cette même corde dans les deux autres genres portoit aussi le nom du genre où elle étoit employée, mais alors elle ne se confondoit pas avec la *trite diézeugménon*.

SYNTHRONE; terme qui veut dire *participant au même thrône*. L'empereur Hadrien donna ce surnom à son favori Antinoüs, lorsqu'il le mit au rang des dieux. Ajoutons ici que les anciens rendoient un culte collectif à plusieurs dieux, qu'ils appeloient par cette raison *paredroi*, qui partagent le même siége; *symbomoi*, qui ont le même autel; et *synthronoi*, qui occupent le même thrône. La ressemblance frappante qu'on avoit trouvée entre Hercule et Bacchus, leur avoit fait décerner un culte commun. Aussi trouve-t-on des monumens où ils sont associés. Le plus ancien de ceux qui rappellent cette alliance, est le célèbre bas-relief du palais Farnèse, aujourd'hui dans le Muséum Albani, accompagné d'une inscription grecque.

SYNTONIQUE *ou* DUR; c'est l'épithète par laquelle Aristoxène distingue celle des deux espèces du genre diatonique ordinaire, dont le tétrachorde est divisé en un semi-ton et deux tons égaux; au lieu que dans le diatonique mol, après le semi-ton, le premier intervalle est de trois quarts de ton, et le second de cinq. Outre le genre syntonique d'Aristoxène, appelé aussi diatono-diatonique, Ptolémée en établit un autre par lequel il divise le tétrachorde en trois intervalles; le pre-

mier d'un semi-ton majeur ; le second, d'un ton majeur ; et le troisième, d'un ton mineur. Ce diatonique dur ou syntonique de Ptolémée nous est resté, et c'est aussi le diatonique unique de Didyme ; à cette différence près que Didyme avoit mis ce ton mineur au grave, et le ton majeur à l'aigu : Ptolémée renversa cet ordre. Il y avoit d'autres syntoniques encore, et l'on en connoît quatre espèces principales ; savoir : l'ancien, le réformé, le tempéré, et l'égal. Mais il est inutile de s'arrêter à toutes ces divisions.

Syntono-lydien, est le nom d'un des modes de l'ancienne musique. Platon dit que les modes myxo-lydien et syntono-lydien sont propres aux larmes ; mais il ne donne aucune explication de ce dernier.

Syrigmalien ; surnom d'un des chants ou nomes propres aux flûtes, ainsi que nous l'apprend Pollux. Ce mot feroit croire que cet air étoit composé des tons les plus aigus.

Syrigmon ; instrument de musique des anciens, dont Athénée ne donne que le nom. Un écrivain moderne a pensé que puisque le mot *syrigmos*, dont celui-ci dérive, signifie siflement, et que le nom syrigmalien étoit propre aux flûtes, *syrigmon* devoit être le nom d'une flûte très-aiguë.

Syrinx ; flûte de Pan, composée de sept tuyaux de grandeur inégale. (*Voy.* Pan, dans mon *Dictionn. de Mytholog.*) La syrinx est souvent figurée sur les monumens ; ordinairement on ne la voit que dans la main des faunes et des satyres, ou bien elle est employée par des personnages rustiques. Sur le sarcophage de Tyrrania, conservé dans le Musée d'Arles, et dont j'ai donné la gravure et la description dans le second volume de mes *Monumens antiques inédits*, à la planche 37, on voit aussi une syrinx dans son étui. Sur ce monument, la syrinx ne me paroît pas être du nombre des instrumens qui désignent le goût de Tyrrauia pour la musique ; mais je crois qu'on doit le considérer comme un signe du christianisme. Il a rapport, comme l'agneau sur d'autres monumens des premiers chrétiens, à la vie pastorale, parce que les bergers en faisoient usage pour conduire et pour rassembler leurs troupeaux. Saint Grégoire de *Naziance*, pour dire que les chefs de l'église doivent joindre, comme le Christ, une douceur aimable à une sévérité nécessaire, les compare au berger, qui tantôt fait usage du bâton pastoral, et tantôt ne conduit ses troupeaux que par les soins de la syrinx. Sur un verre cité par Buonarroti, dans ses *Vetri Antichi*, on voit en effet la syrinx auprès du bon pasteur.

Syrma ; tunique fort longue, descendant jusqu'aux talons, mais qui cependant n'avoit pas une ampleur plus grande que l'épaisseur du corps. *Voy.* Palla.

Système. On donne le nom de système à tout intervalle composé ou que l'on conçoit composé d'autres intervalles plus petits, lesquels, considérés comme les élémens du système, s'appellent Diastème (*V.* ce mot). Il y a une infinité d'intervalles différens, et par conséquent une infinité de systêmes possibles. Les anciens divisoient les systêmes en généraux et particuliers. Ils appeloient systêmes particuliers tout composé d'au moins deux intervalles ; tels que sont ou peuvent être conçues l'octave, la quinte, la quarte, la sixte, et même la tierce. Les systêmes généraux, qu'ils nommoient plus communément diagrammes, étoient formés par la somme de tous les systêmes particuliers, et comprenoient par conséquent tous les sons employés dans la musique. On se borne ici

à l'examen de leur systême dans le genre diatonique. On doit juger de l'état et des progrès de l'ancien systême par ceux des instrumens destinés à l'exécution : car ces instrumens accompagnant à l'unisson les voix, et jouant tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de sons différens qu'il en entroit dans le systême. Or, les cordes de ces premiers instrumens se touchoient toujours à vide; il y falloit donc autant de cordes que le systême renfermoit de sons; et c'est ainsi que dès l'origine de la musique, on peut, sur le nombre des cordes de l'instrument, déterminer le nombre des sons du systême. Tout le systême des Grecs ne fut donc d'abord composé que de quatre sons tout au plus, qui formoient l'accord de leur lyre ou cithare. Ces quatre sons, selon quelques-uns, étoient par degrés conjoints; selon d'autres, ils n'étoient pas diatoniques : mais les deux extrêmes formoient l'octave, et les deux moyens la partageoient en une quarte de chaque côté, et un ton dans le milieu, de la manière suivante, *ut, sol, fa, ut.* C'est ce que Boëce appelle le tétrachorde de Mercure, quoique Diodore avance que la lyre de Mercure n'avoit que trois cordes. Ce systême ne demeura pas long-temps borné à si peu de sons : Chorèbe, fils d'Athis, roi de Lydie, y ajouta une cinquième corde; Hyagnis, une sixième; Terpandre, une septième, pour égaler le nombre des planètes; et enfin Lychaon de Samos, la huitième. Voilà ce que dit Boëce : mais Pline dit que Terpandre, ayant ajouté trois cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la cithare à sept cordes; que Simonide y en joignit une huitième, et Timothée une neuvième. Nicomaque, le gérasénien, attribue cette huitième corde à Pythagore; la neuvième à Théophraste de Piérie; puis une dixième à Hystiée de Colophon; et une onzième à Timothée de Milet. Phérécrate, dans Plutarque, fait faire au systême un progrès plus rapide; il donne douze cordes à la cithare de Ménalippide, et autant à celle de Timothée. Quoi qu'il en soit de toutes ces contradictions, c'est du moins une chose certaine que le systême des Grecs s'étendit insensiblement tant en haut qu'en bas, et qu'il atteignit et passa même l'étendue du disdiapason ou de la double octave; étendue qu'ils appelérent, le grand systême, le systême parfait, immuable par excellence; à cause qu'entre ses extrêmités qui formoient entr'elles une consonnance parfaite, étoient contenues toutes les consonnances simples, doubles, directes et renversées, tous les systêmes particuliers, et selon eux, les plus grands intervalles qui puissent avoir lieu dans la mélodie. Ce systême entier étoit composé de quatre tétrachordes, trois conjoints et un disjoint, et d'un ton de plus, qui fut ajouté au-dessus du tout pour achever la double octave; d'où la corde qui le formoit prit le nom de PROSLAMBANOMENOS (*Voyez* ce mot) ou *ajoutée*. Cela n'auroit dû, ce semble, produire que quinze sons dans le genre diatonique : il y en avoit pourtant seize. C'est que la disjonction se faisant sentir tantôt entre le second et le troisième tétrachorde, tantôt entre le troisième et le quatrième, il arrivoit, dans le premier cas, qu'après le son *la*, le plus aigu du second tétrachorde suivoit en montant le *si* naturel qui commençoit le troisième tétrachorde; ou bien, dans le second cas, que ce même son, *la*, commençant lui-même le troisième tétrachorde, étoit immédiatement suivi du *si* bémol; car le premier degré de chaque tétrachorde dans le genre diatonique, étoit toujours d'un semi-ton. Cette différence produisoit donc un sei-

zième son à cause du *si* ; qu'on avoit naturel d'un côté, et bémol de l'autre. Les seize sons étoient représentés par dix-huit noms, c'est-à-dire, que l'*ut* et le *re* étant ou les sons aigus ou les sons moyens du troisième tétrachorde, selon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux sons un nom qui déterminoit sa position. Mais comme le son fondamental varioit selon le mode, il s'ensuivoit pour le lieu qu'occupoit chaque mode dans le système total, une dissonance du grave à l'aigu, qui multiplioit beaucoup les sons; car si les divers modes avoient plusieurs sons communs, ils en avoient aussi de particuliers à chacun ou à quelques-uns seulement. Ainsi, dans le seul genre diatonique, l'étendue de tous les sons admis dans les quinze modes dénombrés par Alypius, est de trois octaves; et, comme la différence du son fondamental de chaque mode à celui de son voisin étoit seulement d'un semi-ton, il est évident que tout cet espace gradué de semi-ton en semi-ton, produisoit, dans le diagramme général, la quantité de trente-quatre sons pratiqués dans la musique ancienne. Si, déduisant toutes les répliques des mêmes sons, on se renferme dans les bornes d'une octave, on la trouvera divisée chromatiquement en douze sons différens, comme dans la musique moderne, ce qui est manifeste par l'inspection des tables mises par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alypius. On trouvera dans les planches de l'Encyclopédie et à la suite du Dictionnaire de Rousseau, une table du systême général des Grecs, pris dans un seul mode et dans le genre diatonique. A l'égard des genres enharmonique et chromatique, les tétrachordes s'y trouvoient bien divisés, selon d'autres proportions; mais comme ils contenoient toujours également quatre sons et trois intervalles consécutifs, de même que le genre diatonique. ces sons portoient chacun dans leur genre le même nom qui leur correspondoit dans celui-ci. Les curieux pourront consulter les tables que Meibomius a mises à la tête de l'ouvrage d'Aristoxène; on en trouvera six, une pour le genre enharmonique, trois pour le chromatique, et deux pour le diatonique, selon les dispositions de chacun de ces genres dans le systême aristoxénien. Tel fut, dans la perfection, le systême général des Grecs, qui demeura à-peu-près dans cet état jusqu'au onzième siècle, où Guy d'Arezzo y fit des changemens considérables. Il y ajouta, dans le bas, une nouvelle corde, qu'il appela Hypoproslambanomenos (*V.* ce mot) ou *sous-ajoutée*, et dans le haut, un cinquième tétrachorde, qu'il appela le *tétrachorde des suraiguës*. Outre cela, il inventa, dit-on, le bémol, nécessaire pour distinguer la deuxième corde d'un tétrachorde conjoint d'avec la première corde du même tétrachorde disjoint, c'est-à-dire, qu'il fixa cette double signification de la lettre B, que saint Grégoire, avant lui, avoit déjà assignée à la note *si*; car puisqu'il est certain que les Grecs avoient depuis long-temps ces mêmes conjonctions et disjonctions des tétrachordes, et par conséquent des signes pour en exprimer chaque degré dans ces deux différens cas, il s'ensuit que ce n'étoit pas un nouveau son introduit dans le systême par Guy, mais seulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce son, réduisant ainsi à un même degré ce qui en faisoit deux chez les Grecs. Il faut dire aussi de ces hexachordes substitués à leurs tétrachordes, que ce fut moins un changement au systême qu'à la méthode, et que tout celui qui en résultoit, étoit une manière de solfier les mêmes

sons. On conçoit aisément que l'invention du contre-point, à quelqu'auteur qu'on l'attribue, dût bientôt reculer les bornes de ce systême. Quatre parties doivent avoir plus d'étendue qu'une seule. Le systême fut fixé à quatre octaves, et c'est l'étendue du clavier de toutes les anciennes orgues. Mais on s'est enfin trouvé gêné par des limites, quelqu'espace qu'elles pussent contenir; on les a franchies, on s'est étendu en haut et en bas; on a fait des claviers à ravalement, on a démanché sans cesse, on a forcé les voix, et enfin l'on s'est tant donné de carrière à cet égard, que le systême moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour descendre, la plus basse corde des basses ordinaires ne passe pas encore le C *sol ut;* mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là, en baissant le ton du systême général; c'est même ce qu'on a déjà commencé de faire, et il est certain qu'en France le ton de l'opéra est plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du temps de Lully. Au contraire, celui de la musique instrumentale est monté comme en Italie, et ces différences commencent même à devenir assez sensibles pour qu'on s'en apperçoive dans la pratique. Dans les planches de l'Encyclopédie et dans le Dictionnaire de Rousseau, on trouvera une table générale du grand clavier à ravalement, et de tous les sons qui y sont contenus dans l'étendue de cinq octaves.

On appelle encore *systême*, une méthode de calcul pour déterminer les rapports des sons admis dans la musique, ou un ordre de figures établis pour les exprimer. C'est dans le premier sens que les anciens distinguoient le systême pythagoricien et le systême aristoxénien. C'est dans le second que l'on distingue aujourd'hui le systême de Guy, le systême de Sauveur, de Démos, du P. Souhaitti, etc. Il faut remarquer que quelques-uns de ces systêmes portent ce nom dans l'une et dans l'autre acception, comme celui de M. Sauveur, qui donne à-la-fois des règles pour déterminer les rapports des sons et des notes pour les exprimer; c'est ce qu'on peut voir dans les Mémoires de cet auteur, répandus dans ceux de l'Académie. Tel est encore un autre systême plus nouveau, et demeuré manuscrit. Rousseau, à qui l'auteur, M. Roualle de Boisgelou, l'avoit communiqué, en donne l'explication dans son Dictionnaire de Musique.

On appelle encore Systême une manière particulière qu'un artiste s'est faite, et qui s'écarte de la règle générale. Il est extrêmement rare, que cette *espèce de systême* n'éloigne pas un artiste de la véritable route qu'il doit suivre.

Systyle; c'est une des cinq manières d'espacer les colonnes; elle consiste à les éloigner de quatre modules ou deux diamètres entre leurs futs, ou enfin de trois diamètres de l'axe de l'une à l'axe de l'autre. *Voyez* Entrecolonnement.

T.

T; cette lettre s'écrit quelquefois dans les partitions pour désigner la partie de la taille, lorsque cette taille prend la place de la basse, et qu'elle est écrite sur la même portée, la basse gardant le *tacet*. Quelquefois, dans les parties de symphonie, le T signifie *tutti*, ou *tous* et est opposé à la lettre *S*, ou au mot *seul* ou *solo*, qui alors doit nécessairement avoir été écrit auparavant dans la même partie. Enfin

le T ou *tr* sur une note, marque, dans la musique, ce que les Italiens appellent *trillo*, et nous, *tremblement* ou *cadence*. Ce *t*, dans la musique française, a pris la forme d'une petite croix.

TA, l'une des quatre syllabes avec lesquelles les Grecs solfioient la musique.

TABAGIES; noms donnés à plusieurs tableaux hollandais, dont les maîtres se sont plû à représenter des scènes de cabaret. *Voy.* ÉCOLE HOLLANDAISE.

TABERNA. Les commentateurs veulent qu'Horace entende par *taberna*, non-seulement ce que nous appelons une *taverne*, mais toutes sortes de boutiques où les gens oisifs s'assembloient pour converser. Le bas du grand cirque, en dehors, formoit chez les Romains un rang de boutiques ménagées dans les plus belles arcades. On appeloit *tabernæ argentariæ*, les boutiques des banquiers ou marchands de toute espèce d'argenterie, que Tarquin l'ancien fit construire autour du forum. Celles des libraires étoient dans la rue *Argilete*, contre le mont Palatin; c'est pourquoi Martial les nomme *tabernæ argiletæ*. Après le meurtre de Virginie par son père, les boutiques des bouchers furent détruites et remplacées par d'autres, qu'on appela *tabernæ novæ*. Les Romains désignoient par *tabernæ nivariæ*, les glacières où on conservoit la glace pendant toute l'année pour rafraîchir le vin et les autres boissons.

TABERNACLE: on appelle ainsi le temple portatif dont les Juifs se servoient pendant la vie nomade qu'ils ont menée dans les plaines de l'Arabie, et même après, jusqu'à l'époque de la construction du temple par Salomon. *Voy.* ARCHITECTURE HÉBRAÏQUE, t. I, p. 58.

Aujourd'hui ce mot est employé pour désigner un petit édifice construit de marbre et de pierres précieuses, ou de métaux ou de menuiserie, en forme de petit temple et qu'on place ordinairement sur l'autel dans les églises ou chapelles de la religion catholique; ce tabernacle sert à renfermer le Saint-Sacrement et les vases sacrés. Il y en a qui sont isolés, d'autres sont assemblés avec le retable et contre-retable; il y en a aussi en niche, etc.

TABLATURE; ce mot signifioit autrefois la totalité des signes de la musique, d'après lesquels un morceau de musique pouvoit être joué. Encore long-temps après l'invention des notes qui sont en usage aujourd'hui, beaucoup de compositeurs allemands, pour écrire des morceaux de musique à plusieurs parties, employoient la tablature, c'est-à-dire, les mêmes lettres et les syllabes par lesquelles les musiciens allemands désignent encore aujourd'hui les tons, et pardessus ils plaçoient certains signes pour indiquer dans quelle octave le ton devoit être pris, et pour faire connoître sa valeur. Cette manière d'écrire la musique avec des lettres étoit appelée la *tablature allemande*; celle d'employer des notes de musique portoit le nom de *tablature italienne*. Aujourd'hui, quand on parle de tablature, on entend la tablature allemande. Depuis qu'on a généralement préféré les notes aux lettres, on a négligé la tablature, on en a seulement conservé quelques expressions. Dans le *Dictionnaire Musical* de WALTHER, on trouve à la table XXI, tous les signes de la tablature par lesquels on indiquoit les valeurs des lettres et des pauses. Celui qui ambitionne le titre de musicien instruit, ne doit pas négliger de se familiariser avec la tablature, pour être du moins en état de traduire en notes ordinaires quelques morceaux d'anciens compositeurs écrits de cette manière.

On pourra consulter sur la tablature: *Al.* PICCINI, *Trattato sopra la tablatura*, vers 1580; cet ou-

vrago est composé sur-tout pour les théorbes, les luths et les mandores luthés. — *J.* Wolzen, *Nova musices organicæ tablatura;* Bas. 1617, 5 vol. in-fol.; cet ouvrage contient un grand nombre de compositions de maîtres italiens et allemands, traduites dans la tablature allemande.—*J. A. P.* Schulz, *Essai d'une nouvelle tablature de musique, facile à comprendre, dont on pourra se servir au défaut de caractères de notes;* Berlin, 1786, in-8°. — Il l'a ensuite retouché et publié avec des corrections et des additions dans le *Magasin de musique*, par Cramer; année 1788, pag. 111. Le même compositeur a aussi fait imprimer avec ces chiffres son oratorio, *Sainte-Marie et Saint-Jean;* Copenh. 1791, in-4°.

Table; meuble fait de bois, de marbre, de pierre, etc. soutenu sur un pied fixe, ou portatif, ou pliant, qui sert à porter ce que l'on met dessus, à orner une chambre, à écrire, à manger, etc. On appelle *table d'autel* une table de pierre, élevée sur des piliers ou sur un massif de maçonnerie, ou bien une table de menuiserie, sur laquelle on dit la messe.

Dans une décoration d'architecture, on appelle *table* une partie du mur, unie, lisse, saillante ou renfoncée, ordinairement de forme carrée ou rectangle; celle qui est surmontée d'une corniche est appelée *table couronnée*. La *table d'attente* est celle qui a de la saillie hors du nud d'un mur ou d'un lambris de menuiserie, soit pour y tailler un bas-relief, soit pour y graver une inscription. La *table à crossettes* est celle qui a des crossettes ou oreillons à ses angles. La *table saillante* ou *en saillie*, excède le nud du mur dans lequel elle est pratiquée; celle qui n'effleure pas le nud du parement dans lequel elle est pratiquée, est appelée *table fouillée ou renfoncée*. La *table rustique* est celle dont le parement paroît brut, et n'est que piqué ou vermiculé; on les fait telles aux bâtimens d'ordre rustique, aux grottes, etc. Les maçons forment aussi des tables sur le nud des murs, par les différentes manières dont ils emploient le mortier ou le plâtre, figurant des panneaux de crépis entourés de bandes d'enduits. Dans le Nord, et particulièrement en Suède, on se sert de tables ou *lames de cuivre* pour couvrir les édifices publics. On appelle *table de plomb*, toute lame de plomb d'une certaine longueur et largeur, et de peu d'épaisseur, dont on se sert pour couvrir les édifices, les terrasses, ou pour en revêtir les parties exposées aux injures de l'air.

Les Romains étaloient une grande magnificence dans les tables dont ils ornoient leurs salles et leurs autres appartemens. La plupart étoient faites d'un bois de cèdre, que selon le témoignage de Pline, on tiroit du mont Atlas. On y employoit encore quelquefois un bois beaucoup plus précieux, *lignum citrum*, qui n'est point notre bois de citronnier, mais celui d'un arbre beaucoup plus rare, que nous ne connoissons pas, et qu'on estimoit singulièrement à Rome. Il falloit être fort riche pour avoir des tables de ce bois. Celles de Cicéron et de Gallus Asinius étoient d'un prix excessif. (*V.* Citronnier.) Ce prix des tables romaines provenoit en partie des ornemens dont elles étoient enrichies. Quelquefois on employoit aussi du bois de noyer et celui d'érable, mais sur-tout les racines de ces arbres, à cause des figures qu'y forme l'irrégularité des fibres. Quant à leur base, une table à un seul pied se nommoit Monopodium (*Voy.* ce mot et celui Citronnier); celle sur deux pieds, se nommoit *bipes*, et celle à trois pieds, *tripus;* les unes et les autres servoient pour les repas. Leur

forme varia beaucoup ; il y en eut de carrées, de longues, d'ovales, en fer à cheval, etc., et toujours suivant la mode. On renouvela sous le règne de Théodose et sous celui d'Arcadius, celle des tables à demi-croissant (*Voy.* SIGMA); et après avoir mangé, on les couvroit d'une espèce de courte-pointe ou de matelas pour pouvoir coucher dessus et s'y reposer. Le dessus des tables chez les riches Romains, étoit souvent couvert de bronze ou d'argent. Les pieds étoient quelquefois travaillés en argent, quelquefois ornés d'ivoire. Souvent on donnoit aux pieds la forme de caryatides, d'atlantes, de griffons, de sphinx, etc.; on désignoit ces supports par le mot *trapézophores*, c'est-à-dire, *porte-table*. Quelquefois ces trapézophores avoient toute la largeur de la table; alors ils étoient ornés dans le plein de quelque bas-relief. Tel est celui que M. VISCONTI a publié dans le 5e vol. du *Musée Pio-Clémentin*, à la pl. 10, qui offre à chaque extrémité un sphinx, et dont le plein qui se trouve entr'eux est orné d'un vase, de deux faunes, de deux thyrses placés en sautoir, de raisins, etc. Juvénal parle d'un trapézophore orné de centaures; tel est celui publié par WINCKELMANN au n° 37 de ses *Monumenti inediti*, qui étoit autrefois à la villa Madama, et aujourd'hui dans la collection Farnèse. J'observerai encore que les anciens ne se servoient pas de tables pour écrire; ils avoient l'habitude de tenir leurs tablettes sur les genoux lorsqu'ils écrivoient.

TABLE ILIAQUE. *V.* ILIAQUE.

TABLE ISIAQUE. *V.* ISIAQUE.

TABLEAU; on entend par ce mot la représentation d'un sujet que le peintre renferme dans un espace orné pour l'ordinaire d'un cadre ou bordure. Les grands tableaux sont destinés pour les églises, les salons, les galeries et d'autres lieux vastes. Les tableaux moyens, c'est-à-dire, ceux qui n'ont pas plus de cinq pieds de hauteur et de largeur, s'appellent *tableaux de chevalet*. Il y a des tableaux peints sur bois, sur toile, sur cuivre, sur étain, etc. La figure des objets, leur couleur, les reflets de la lumière et les ombres, enfin tout ce que l'œil peut appercevoir, se trouve ou doit se trouver dans un tableau, comme nous le voyons dans la nature. Ceux qui n'ont pas l'intelligence de la mécanique de la peinture, et qui n'en connoissent pas l'histoire, ne sont point en état de décider de l'auteur d'un tableau ; c'est aux gens de l'art qu'il faut s'en rapporter. Cependant l'expérience nous instruit qu'il faut mettre bien des bornes à cette prétention de discerner la main des grands maîtres dans les tableaux qu'on nous donne sous leurs noms. En effet, les experts ne sont bien d'accord entr'eux que sur ces tableaux célèbres qui, pour parler ainsi, ont fait leur fortune, et dont tout le monde sait l'histoire. On sait que plusieurs peintres se sont même trompés sur leurs propres ouvrages, et qu'ils ont pris quelquefois une copie pour l'original qu'eux-mêmes ils avoient fait. *Voy.* COPIE, ORIGINAL.

Sur la critique et les jugemens des tableaux, on peut consulter les *Conversations sur la peinture*, par DE PILES; Paris, 1677, in-12, qui se trouvent aussi dans le 4e vol. de ses Œuvres, Amst. 1766, in-12. — Un autre ouvrage du même auteur, intitulé : *Idée du peintre parfait pour servir de règle aux jugemens que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*, en tête de son *Abrégé de la vie des peintres*; Paris, 1699, in-12, et dans le troisième volume de ses œuvres. — *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, par l'abbé LAUGIER; Par. 1771, in-12.

TABLES VOTIVES; expression que l'usage a fait passer dans notre lan-

gue pour désigner des offrandes promises par un vœu. Les temples des anciens étoient ornés de *tabellæ votivæ* ou d'*ex-voto*. On leur donnoit ce nom, parce que la plupart étoient accompagnés d'une inscription qui finissoit par les mots *ex voto*, pour marquer ou que le donateur s'acquittoit de la promesse qu'il avoit faite à quelque divinité dans un extrême danger, ou pour rendre public un bienfait reçu de la bonté des dieux. Ceux qui se sauvoient d'un naufrage ou de quelqu'autre grand péril, avoient coutume de représenter dans un tableau tous leurs malheurs; les uns se servoient de ce tableau pour toucher de compassion ceux qu'ils rencontroient dans leur chemin; les autres alloient le consacrer dans le temple du dieu auquel ils s'étoient adressés dans le péril, et au secours duquel ils croyoient devoir leur salut. Cette coutume devint plus générale; les avocats voulurent s'en servir dans le barreau, pour toucher les juges par la vue de la misère de leurs parties et de la dureté de leurs ennemis. *Jacques-Philippe* THOMASSIN, *Pierre* KUNZ, *Augustin* NADAL, NIXON, et d'autres, ont traité ce sujet. *J.-J.* FREY, et *Charles-Fréd.* PEZOLD ont écrit sur la coutume de consacrer aux dieux l'image de quelques membres.

TABLETTES; les tables de pierre et de métal employées dans les plus anciens temps, comme matière subjective de l'écriture, n'étoient nullement portatives; et pour les écrits missifs, ou ceux qu'il étoit nécessaire de transporter, il fallut recourir à une autre invention. On imagina des tables de bois. Pline prétend que les tables de bois étoient en usage avant Homère; il en rapporte pour preuve les tablettes présentées à Iobates par Bellerophon. Le passage de l'Iliade ne dit cependant pas que ces tablettes fussent de bois; mais puisqu'elles étoient portatives, cela se peut présumer. Plutarque et Diogène de Laërce nous apprennent que les loix de Solon étoient écrites sur des tables de bois appelées *axones*. Les Romains, avant d'avoir introduit l'usage des tables de bronze, inscrivoient leurs loix sur des tables de chêne. Ces tables, nommées comme je l'ai dit, *axones* chez les Grecs, étoient appelées *schedæ* chez les Romains. On formoit avec ces tables des volumes, *codices*, gravés sans enduit, qui étoient ineffaçables. Les petites tables de bois sont ce que nous appelons des tablettes. Salomon conseille à son fils d'inscrire ses préceptes sur les tablettes de son cœur. Bellerophon remet des tablettes à Iobates. Tout cela prouve l'antiquité de leur usage. Les tablettes nommées *pinakes* par les Grecs, étoient appelées par les Romains *pugillares*, parce que, disent quelques étymologistes, on les tenoit dans une main. Le bois étoit fendu en lames très-minces, bien polies, et on écrivoit dessus avec un instrument dur et aigu, appelé *style*. Ces tablettes se nommoient aussi, en général, *tabulæ*; on les revêtoit de plâtre ou de cire verte ou noire, avec laquelle on mêloit probablement de la poix. Les tablettes qui nous restent paroissent noires ou d'un vert si obscur, qu'il est impossible de les distinguer du noir. Ces tablettes n'étoient quelquefois enduites que d'un côté, quelquefois de deux: on écrivoit dessus avec le style. Les caractères s'effaçoient facilement, et au bout d'un certain temps on renouveloit la couche. (*V.* STYLE.) Les Grecs et les Romains continuèrent à se servir de tablettes en cire, long-temps après que l'usage du *papyrus* et du parchemin eut été introduit, parce que ces tablettes étoient plus commodes pour corriger leurs compositions; ils les transcrivoient ensuite correctement sur des livres de parchemin, quand c'étoit pour leur

usage particulier, sinon les *librai-res* étoient chargés de cet office. L'usage des tablettes est spécialement recommandé par Quintilien. Quand on écrivoit des lettres sur de pareilles tablettes, on les lioit avec un cordon de lin, et on appliquoit le cachet sur le nœud ; on appeloit *linum incidere*, rompre cette fermeture. Quelquefois ces tables étoient fort grandes, ainsi que le sont aujourd'hui celles qui servent à des démonstrations géométriques. Plaute peint un écolier âgé de sept ans, qui brise sa table sur la tête de son maître. Les tablettes servoient aussi fréquemment à des journaux d'itinéraires. L'usage des tablettes enduites de cire n'étoit pas entièrement perdu au commencement du quatorzième siècle. Dans le nouveau *Traité de Diplomatique*, tom. 1, planche 2, pag. 468, on a gravé des tablettes de Philippe-le-Bel, qui se trouvent à la Bibliothèque impériale. On se sert encore de tablettes d'ivoire ou de peaux enduites d'un mastic pour faire ce qu'on appelle des *souvenirs*. On voit au bas du piédestal de la statue d'Iphigénie, sur le bas-relief d'un tombeau publié dans les *Monumenti inediti* de Winckelmann, sous le n° 149, la lettre par laquelle Oreste se fit connoître à sa sœur. Sur un marbre de la villa Albani, *ibid.*, n° 102, la nourrice de Phèdre présente à Hippolyte la lettre dans laquelle Phèdre lui déclare son coupable amour. Ces lettres sont sur des tablettes. Quelquefois on s'est aussi servi de l'ivoire pour écrire. (*V.* Ivoire.) Par distinction pour les empereurs romains, tous les décrets du sénat qui les regardoient étoient inscrits sur des livres d'ivoire. Quand ces livres n'étoient composés que de deux feuilles, on les nommoit Diptyques (*Voy.* ce mot), et *polyptiques*, quand ils en contenoient davantage.

En architecture, on appelle en général, *tablette*, toute pièce de marbre ou de pierre de peu d'épaisseur, ornée de moulures ou sans cet ornement dont on couvre un mur de terrasse, le bord d'un bassin ou d'un réservoir. Une *tablette d'appui* est celle qui couronne le mur d'appui d'une croisée, d'une balustrade, d'un balcon, ou le chambranle d'une cheminée.

Les Romains appeloient *pegmata* ou *plutei*, les tablettes des bibliothèques sur lesquelles on plaçoit les livres.

Tablinum ; nom d'une chambre de la maison des Romains, qui étoit située à la partie étroite de l'atrium, en face de son entrée. Vitruve n'indique pas, à la vérité, cette position avec précision, mais on peut la croire telle, parce qu'il détermine sa grandeur d'après la largeur de l'atrium, et celle des *alæ* ou ailes latérales de l'édifice, d'après la longueur de l'atrium. Cette proportion même, que Vitruve nous indique pour le *tablinum*, fait voir que c'étoit à-peu-près ce que nous appelons un Cabinet. (*V.* ce mot.) « Il faut, dit Vitruve, donner au *tablinum* les deux tiers de la largeur de l'atrium, s'il est de vingt pieds ; s'il est de trente à quarante, on ne lui en donnera que la moitié, et s'il est de quarante à cinquante, on divisera cette largeur en cinq, dont on en donnera deux au *tablinum*. Sa hauteur doit, sous poutre, être égale à sa largeur, quand on aura ajouté à celle-ci la huitième partie. L'enfoncement des plafonds doit ajouter à cette hauteur la sixième partie de la largeur ». Comme Vitruve ne fait pas expressément mention de la longueur ou profondeur, mais seulement de la largeur, il paroît que cette pièce avoit la forme d'un carré. On prend communément le tablinum pour la pièce des archives, où le propriétaire de la maison conservoit ses comptes et d'autres écrits.

Festus, au mot *Tablinum*, et Pline, dans le deuxième chapitre du trente-cinquième livre, donnent aussi la même explication de ce mot. Cependant, comme il falloit passer par le *tablinum* pour se rendre dans l'intérieur de la maison, il semble que cette pièce n'auroit pas été très-convenable pour y placer des archives, qu'on n'aime pas en général à ouvrir à tout le monde. D'après cela, on peut penser que c'étoit la pièce où le maître de la maison recevoit ses cliens ou ceux qui vouloient lui faire la cour. Ces deux opinions, cependant, peuvent se concilier, en supposant que les murs, autour du tablinum, étoient garnis d'armoires fermées, dans lesquelles on serroit les écritures. Au surplus, les passages des deux auteurs cités paroissent indiquer que ce n'a été que dans les temps les plus reculés que le tablinum a servi d'archives, c'est-à-dire, dans les temps où les maisons des Romains n'étoient pas encore très-spacieuses, et où, derrière le tablinum, il n'y avoit encore ni péristyle ni aucune des autres pièces qu'on y ajouta dans les temps suivans. Lorsque les Romains eurent agrandi leurs maisons à l'exemple des Grecs, le tablinum paroît avoir reçu une autre destination, quoiqu'il ait conservé son ancien nom.

Tabula; les Romains désignoient par ce mot, non-seulement un tableau achevé, mais aussi la planche sur laquelle on peignoit. On se servoit pour cela sur-tout du *larix femina*, espèce de pin dont le bois n'est pas exposé à se fendre facilement, ni à être rongé des vers; enfin on croyoit qu'il résistoit au feu. Les peintres ont long-temps conservé l'habitude de peindre sur bois. Cranach, Holbein, Durer, Raphaël lui-même, et les plus célèbres maîtres qui ont vécu il y a deux siècles, ont peint sur bois. *V.* Restauration.

Tabulatum; ce mot désignoit, chez les Romains, non-seulement le plancher, le plafond et les lambris faits de menuiserie, mais aussi des balcons et des saillies des maisons. Vitruve désigne celles-ci par le mot *projectiones*.

Tacet; mot latin qu'on emploie dans la musique pour indiquer le silence d'une partie. Quand, dans le cours d'un morceau de musique, on veut marquer un silence d'un certain temps, on l'écrit avec des Batons et des Pauses. (*Voy.* ces mots.) Mais quand quelque partie doit garder le silence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *tacet*, écrit dans cette partie au-dessous du nom de l'air, ou des premières notes du chant.

Tache; des parties de couleur qui ne sont pas d'accord avec celles qui les avoisinent, font *tache* dans un tableau. *Voy.* Invention, t. II, pag. 224.

Tænia, Tænidion, est l'espèce de ceinture que les femmes plaçoient au-dessous du sein pour serrer la tunique, et qu'on appeloit aussi *strophium*.

Taille; c'est la coupe, la division d'un corps, en retranchant certaines parties avec art et proportions, pour lui donner la forme que l'on veut. La Taille de pierres est la forme qu'on donne aux lits ou joints de pierres, suivant la place à laquelle on les destine. Dans la gravure, on appelle *taille* toute incision que l'on fait dans le cuivre ou autre métal, avec le burin, ou avec la pointe, ou qui est censée à l'eau-forte; les tailles, les hachures et les points faits et ménagés, suivant les règles de l'art, servent à former tout ce qu'il est possible de représenter par la gravure. *Taille de bois* se dit des estampes que l'on tire des planches gravées en bois.

Dans la musique, on appelle taille, anciennement *tenor*, la seconde des quatre parties de la mu-

sique, en comptant du grave à l'aigu. C'est la partie qui convient le mieux à la voix de l'homme la plus commune, ce qui fait qu'on l'appelle aussi voix humaine par excellence. La taille se divise quelquefois en deux autres parties, l'une plus élevée, qu'on appelle première ou haute-taille; l'autre plus basse, qu'on nomme seconde ou basse-taille. Cette dernière est, en quelque sorte, une partie mitoyenne ou commune entre la taille et la basse, et s'appelle aussi, à cause de cela, *concordant*. On n'emploie presqu'aucun rôle de taille dans les opéra français; au contraire, les Italiens préfèrent dans les leurs le *tenor* à la basse, comme une voix plus flexible, aussi sonore, et beaucoup moins dure.

TAILLER, se dit, dans l'architecture, de l'action de couper, d'équarrir une pierre, une pièce de bois, suivant les mesures et proportions de la place qu'elle doit occuper.

TAILLEUR DE PIERRE; c'est celui qui taille, qui façonne les pierres après qu'elles ont été tracées par l'appareilleur, suivant les mesures et les proportions de la place à laquelle elles sont destinées.

TAILLOIR; partie supérieure d'un chapiteau, d'une colonne, d'un pilastre, qui sert comme de couvercle au vase ou tambour. Il est parfaitement carré par son plan, au chapiteau toscan, au dorique et à l'ionique antique; mais il est creusé et recoupé en dedans, en portion de cercle; et il a ses quatre angles coupés au chapiteau corinthien, au composite et à l'ionique moderne, mis en œuvre par Michel-Ange et Scamozzi, qui l'ont imité du temple de la Concorde et d'autres temples anciens. Le tailloir ou abaque du chapiteau toscan est aussi appelé *plinthe*, par Vitruve, parce que n'étant point orné de moulures, comme aux chapiteaux des autres ordres, il est carré comme la plinthe des bases. *V*. ABAQUE.

TALARIA, *talaires*; nom que l'on donne aux ailes que Mercure porte aux talons, et qu'on appelle aussi talonnières. Dans l'ancienne Encyclopédie, on en donne aussi à la Renommée. C'est une erreur; jusqu'ici il n'existe point de Renommées antiques; et d'ailleurs, d'après la peinture qu'en ont faite les poëtes anciens, les artistes modernes ne lui ont donné que des ailes au dos. *Voy*. AILES.

TALC; pierre composée de feuillets, plus ou moins flexibles ou transparens; sa substance est tendre, onctueuse, douce au toucher, et ses fragmens laissent des traces blanchâtres. On appelle *talc laminaire* ou *de Venise*, celui dont la couleur est d'un blanc verdâtre argentin, qui se divise en une grande quantité de lames ténues, et rend la peau douce et luisante; on colore cette poudre avec le *carthame*, et c'est alors le *rouge des femmes*. Le *talc stéatite* ou *gras*, sert à faire la craie d'Espagne. Le *talc glaphique* ou *pierre de lard* est compacte, sa cassure est terne; c'est la matière des magots de la Chine. (*V*. PIERRE DE LARD, STÉATITE.) Le *talc ollaire* porte ce nom et celui de *pierre ollaire*, parce qu'on le travaille au tour pour en faire des marmites, en latin, *ollæ*. Le *talc chlorite* ou *vert* est la matière de cette couleur verte employée dans la peinture à l'huile, sous le nom de *terre de Vérone*.

TALEA; on désignoit par ce mot des morceaux informes d'argent, qui, dans les temps reculés, avant qu'on eût de véritables monnoies, en tenoient lieu, et qu'on pesoit pour les donner en échange des objets dont on vouloit faire acquisition.

TALENT; c'est, en général, une aptitude singulière à faire quelque chose, soit que cette aptitude soit naturelle, soit qu'on l'ait acquise.

Talent est encore une expression générale dont on se sert pour signifier le genre particulier auquel s'applique un artiste. On nomme *peintre à talent*, celui qui tout à-la-fois peint le portrait, les fleurs, les animaux et le paysage.

TALISMAN ; on appelle ainsi des pièces de métal, des pierres chargées de certains caractères auxquels la superstition attribue des vertus extraordinaïres. Quelques auteurs ont attribué à Apollonius de Tyane l'invention des talismans ; mais il paroît que leur origine remonte à une époque bien antérieure. Du temps d'Aristophanes, le commerce de ces talismans devoit être commun ; il fait mention de plusieurs fabricateurs de préservatifs de ce genre. On voit par des passages de Galien et de Marcellus Empiricus, qu'on avoit alors en général une grande confiance dans leur vertu. Pline dit qu'on gravoit sur des émeraudes des figures d'aigles et de scarabées ; et Marcellus Empiricus attribue beaucoup de vertus à ces scarabées pour certaines maladies, et en particulier pour le mal des yeux. Selon Pline, l'opinion commune étoit que Milon de Crotone ne devoit ses victoires qu'à ces sortes de pierres, qu'il portoit dans les combats, et à son exemple, les athlètes avoient soin de s'en munir. La bulle d'or que portoient au cou les généraux dans la cérémonie du triomphe, renfermoit des talismans, *remedia quæ credunt contra invidiam valentissima*, selon l'expression de Macrobe. On pendoit de pareilles bulles, contenant des talismans, au cou des enfans, pour les défendre des génies malfaisans, ou les garantir d'autres périls. Les femmes romaines portoient souvent des talismans en bague, et parmi leurs autres ornemens. Quelquefois on trouve de ces pierres qui offrent une tête, le plus souvent celle de Sérapis, placée sur un pied, pour indiquer que ce talisman étoit destiné à protéger la naissance et la mort de l'homme qui la porte. Dans les chapitres 17 et 38 du *Philopsèudes* de LUCIEN, il est aussi question de pareils anneaux magiques, dont l'un étoit fait d'un morceau de fer arraché d'une potence. La tête de Méduse étoit souvent employée sur les armures, sur les timons, etc. pour servir de talisman. C'est encore dans la même intention qu'on portoit quelquefois sur soi la figure du prince. Les talismans les plus accrédités étoient ceux des Samothraces, ou qui étoient fabriqués suivant les règles pratiquées dans les mystères de Samothrace, et sous la prétendue influence de certains astres. La fureur que l'on avoit pour les talismans se répandit parmi les sectes chrétiennes, comme on le voit par Tertullien, qui la reproche aux Marcionites, qui faisoient métier, dit-il, de vivre des étoiles du créateur. Les Valentiniens, les Gnostiques, etc. en faisoient aussi grand usage. (*V.* ABRAXAS.) C'est cependant à tort que quelques auteurs ont voulu établir que toutes les *pierres astrifères*, ou sur lesquelles on voit une étoile, ont été exécutées pour ou par les Gnostiques, ainsi que Passeri l'a prouvé d'une manière victorieuse dans ses *Gemmæ basilidianæ*.

Parmi les autres Chrétiens, il y en avoit aussi un grand nombre qui donnèrent dans ces superstitions des Gnostiques. Marcellus, homme de qualité et chrétien du temps de Théodose, décrit le talisman suivant dans un recueil de remèdes qu'il adresse à ses enfans. « Un serpent, dit-il, avec sept rayons, gravé sur un jaspe, enchâssé en or, est bon contre les maux d'estomac » ; et il appelle cela un remède physique, *remedium physicum*. Il y avoit des talismans non-seulement pour la conservation de la santé des

particuliers, mais aussi pour le salut des villes et des empires. Tels étoient le PALLADIUM (*Voyez* ce mot), les boucliers sacrés de Numa, etc.

Les Arabes, fort adonnés à l'astrologie judiciaire, répandirent les talismans en Europe après l'invasion des Maures en Espagne ; et il n'y a pas encore deux siècles qu'on y croyoit assez généralement en France.

On distingue en général trois sortes de talismans ; savoir, les *astronomiques*, qu'on connoît par les signes célestes ou constellations que l'on a gravées dessus, et qui sont accompagnées de caractères inintelligibles ; les *magiques*, qui portent des figures extraordinaires, des mots superstitieux, des noms d'anges, de génies, etc. ; enfin les *mixtes*, sur lesquels on a gravé des signes célestes et des mots barbares. Quelques auteurs ont pris mal-à-propos pour des talismans quelques monumens avec des caractères runiques. *V.* INSCRIPTION, tom. II, page 195, col. 2.

TALON ; dans l'architecture, on appelle ainsi une moulure concave par sa partie inférieure, et convexe par sa supérieure ; on l'appelle aussi *talon droit* ; mais lorsque la partie inférieure est convexe, et la partie supérieure concave, on le nomme *talon renversé*.

Talon est aussi le nom qu'on donne à une espèce d'ébauchoir, dont se servent les sculpteurs pour les ouvrages de stuc.

TALONNIÈRES. *V.* TALARIA.

TALUT ; c'est l'inclinaison sensible ou la pente qu'on donne au parement des ouvrages de maçonnerie, ou de terrasse, soit dans l'architecture civile, soit dans l'architecture militaire.

TAMBOULA ; instrument des nègres de l'Amérique, servant à marquer la cadence lorsqu'ils dansent la *caliuda* ; c'est une espèce de tambour. Le son, quoique sombre et lugubre, s'entend de loin. La manière de s'en servir est de le coucher par terre, et de s'asseoir dessus les jambes écartées ; alors on en frappe la peau du plat des deux mains.

TAMBOUR ; cet instrument de percussion se remarque sur la plupart des bacchanales, qui sont en si grand nombre parmi les monumens. Les Grecs le nommoient *tympanon* et *typanon* ; et les Romains *tympanum*, en changeant seulement la terminaison. VOSSIUS dérive ce mot de l'hébreu *toph*, au pluriel *tuphim*, tambour. SUIDAS le fait venir, avec raison, du mot grec *typtein*, frapper. HOMÈRE, dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*, ne parle point du tambour ; il n'en est question que dans l'hymne de Cybèle, qui lui est attribué. PINDARE ne le nomme pas non plus. Dans les *Bacchantes d'Euripide*, Bacchus recommande à ses suivans de prendre les tambours dont on a coutume de se servir dans la ville des Phrygiens ; ces tambours inventés par moi, dit-il, et par Rhéa la grand'mère. Il dit ailleurs que les Corybantes l'ont inventé pour lui ; et c'est par allusion à cette invention attribuée aux Corybantes, que, sur un médaillon de Caracalla, frappé à Magnésie sur le Mæandre, on voit les Corybantes qui tiennent un tambour auprès d'un jeune enfant, qui est le petit Bacchus ou Jupiter, dont les Corybantes cherchent à couvrir les cris. Chez les Grecs le tambour passoit donc pour avoir été inventé par les Phrygiens : les Romains en attribuoient l'invention aux Syriens. Il paroît plus probable que les Grecs en ont reçu l'usage de l'Asie ; et qu'ils l'ont porté dans les colonies des côtes de l'Italie, d'où il s'est introduit chez les Romains.

Le tambour étoit un cercle de bois ou de métal, recouvert d'une peau d'animal, ce qui lui donnoit la forme d'un crible. Lucien, dans

son agréable description de l'armée de Bacchus, dit que les Indiens prirent les tambours pour de petits boucliers retentissans. On employoit quelquefois, à cet usage, la peau de bœuf, mais le plus souvent celle de l'âne; et cet emploi de la peau de l'âne fait le sujet d'une fable très-piquante de Phèdre; c'est la première du quatrième livre. Le tambour étoit quelquefois orné de petites bandelettes de papyrus, comme nos tambours de basque ont des nœuds de rubans. On voit un semblable tambour sur un crystal antique, gravé en relief, publié dans les *Medaglioni antichi* de Buonarroti, pag. 437. On en voit encore un autre à la pl. 33 des *Tombeaux des Nasons*. Sur les monumens, le tambour est le plus ordinairement simple comme l'est celui qu'on voit sur un vase grec que j'ai publié dans mes *Monumens antiques inédits*, tom. 1, pl. 18. Sa grandeur varie aussi : en général, il est plus grand sur les vases peints que sur les marbres.

La surface de ces peaux étoit ordinairement pure; mais quelquefois elle étoit peinte, et on y traçoit différens compartimens; on y plaçoit même des figures d'animaux consacrés à Bacchus. Les vases grecs nous en offrent des exemples. On trouve sur les monumens antiques des tambours très-grands, comme celui du vase publié dans mes *Monumens inéd.* que je viens de citer, et d'autres très-petits, comme celui de la tympanistria à la pl. 20 du 1er volume des peintures d'Herculanum. Catulle appelle le petit tambour, *tympanum leve ;* l'autre se nommoit *tympanum majus*. Arnobe appelle le plus petit tambour, *tympaniolum*. On frappoit quelquefois le tambour avec des baguettes, mais le plus souvent on se servoit de la main. Il rendoit, de cette manière, un son grave et retentissant; mais pour augmenter encore le bruit, on y ajoutoit, comme aujourd'hui, des petites plaques de métal ou des clochettes, comme on en voit sur quelques monumens, entr'autres sur la planche 20 du premier volume des peintures d'Herculanum. Les lames de métal dont je viens de parler, se voient très-distinctement sur une pierre gravée publiée par Agostini, tom. 1, pl. 22. Sur un fragment de terre cuite, publié par Bartoli, dans ses *Lucernæ antiq.* 11, 23, elles ont la forme de petits grelots. Sur le grand bas-relief du prélat Casali, qui représente Sémélé ramenée des enfers par Bacchus, et dont la gravure se trouve à la planche C des preuves du cinquième volume du Musée Pio-Clementin, les tambours ont de petites lames rondes de métal, semblables à celles des nôtres. Sur un vase de la deuxième collection d'Hamilton, tom. 1, pl. 51, une mænade tient un tambour dont le bord est percé de trous pour y placer ces petites lames de métal. Sur d'autres monumens, les tympanistes frappent le tambour avec un thyrse, comme on le voit sur le vase de la pl. 16 du premier vol. de mes *Monumens inédits ;* ce qui est bien plus convenable aux orgies de Bacchus. Sur un joli béril publié par Buonarroti, à la page 436 de ses *Medaglioni antichi*, une mænade, portée sur le dos d'un centaure, élève son tympanum, et celui-ci le fait résonner avec son thyrse. M. Gallet, dans son ballet d'Ariadne et Bacchus, a introduit fort heureusement une danse au son du tambour, qui résonne sous le thyrse; et elle a aussi produit un très-grand effet dans le ballet des fêtes des vendanges, données dans les Champs-Elysées, le premier vendémiaire de l'an x, pour les fêtes de la paix.

Le tympanum ou tambour, se voit sur beaucoup de monumens relatifs à Cybèle ou à Bacchus, qu'Orphée nomme le dieu qui frappe le tambour. Cybèle est toujours figu-

rée avec le coude appuyé sur un tambour. Il représente, selon Varron, le globe de la terre, que les anciens ne croyoient pas entièrement sphérique.

Le tympanum étoit devenu le signe de l'effémination, parce que des hommes consacrés au culte de Cybèle en faisoient usage : aussi les joueuses de tympanum furent-elles dans la suite placées dans la classe des femmes sans mœurs. Saint Justin nomme les joueuses de crotale et de tambour, parmi les choses qu'il veut voir bannies des banquets. Les joueuses de tympanum étoient appelées *tympanistriæ*, et les joueurs de tambour *tympanistæ*. Clément d'Alexandrie reproche aux païens les indécences que commettoient ces femmes, en dansant avec ces instrumens. On donnoit le nom de *tympana* aux roues des chars rustiques, parce que, par leur forme circulaire et pleine, elles ressembloient à un tympanum. On appeloit de même un cylindre qui servoit à enrouler les cordes des machines à lever les fardeaux. On donne encore aujourd'hui à la même pièce, dans les machines, le nom de tambour. On appeloit également de ce nom un grand cylindre garni d'augets pour élever l'eau, et on le donnoit encore à des vases dont la forme orbiculaire approchoit de celle du tambour. Enfin, Vitruve appelle *tympanum* le milieu du fronton des édifices, que les Grecs désignoient par le mot *aétos*. Les modernes lui ont conservé le nom de *tympan*, et ils désignent aussi par ce mot les pierres rondes dont sont composées les colonnes. Les Grecs appeloient *tympanon* un poteau de bois auquel on attachoit les criminels pour les battre de verges, parce qu'on frappoit dessus comme sur un tambour. On donnoit le nom de *tympanium* à une espèce de perle qui étoit applatie d'un côté, et ronde de l'autre. Celse appelle *tympanite* une maladie dans laquelle la peau est gonflée par l'air qui a passé sous le tissu cellulaire. Le ventre rend alors au moindre mouvement, un son comme celui d'un tambour. Dans le Bas-Empire, on croyoit que les corps des excommuniés enfloient ainsi après leur mort, et on les appeloit à cause de cela *tympanites*. Léon Allatius a donné beaucoup de détails sur ce genre de superstition, dans le douzième chapitre de son ouvrage : *De quorumdam Græcorum opinationibus*.

On ne trouve sur aucun monument antique le tambour à deux peaux ; mais il est indiqué par les auteurs du Bas-Empire. Isidore nous dit que la symphonia est un instrument qu'on frappe alternativement, ou en même temps des deux côtés, et que le mélange des sons graves et aigus forme un accord très-agréable. Prudence, sans s'inquiéter de la chronologie, veut qu'on ait donné avec la symphonie le signal de la bataille d'Actium. Il paroît d'après cela, et par l'étymologie du nom, que la connoissance de ce tambour est plus ancienne que l'époque des guerres des Sarrasins avec l'Espagne. Les Français ont pu le connoître, lorsque Charles Martel arrêta dans les camps de Poitiers les Sarrasins qui menaçoient d'envahir la France comme ils avoient fait de l'Espagne, les détruisit presque tous, et tua de sa main leur roi Abdérame. Les Français donnèrent le même nom à cette espèce de tambour qui a été remis en usage depuis quelques années ; ils l'appelèrent chifonie, chiphonic et symphonie : nous le nommons aujourd'hui *tambour turc* ou *grosse caisse*. Nous devons aux Arabes et aux Turcs le tambour militaire à deux caisses ; ils l'appeloient *al tambor*, d'où nous avons dit d'abord *tabour*, et ensuite *tambour*. Les caisses de

cuivre recouvertes d'une peau, que nous nommons *timbales*, sont aussi de leur invention. *V*. TIMBALES.

Le *tambour de basque* est à peu-près semblable au *tympanon* des anciens. C'est une peau tendue sur un cerceau, dans l'épaisseur duquel on pratique des trous pour placer des grelots et des petites lames de cuivre que l'on fait sonner, en remuant cet instrument de plusieurs façons, et en le frappant des doigts, ou des poings, ou des coudes et même des genoux. Cet instrument est fort ancien, puisqu'on a trouvé des tableaux dans Herculanum, où il est représenté.

Le *tambour des Lapons* est formé de bois creusé, de figure ovale, et couvert d'une membrane bandée par des nerfs teints de rouge. Il y a sur cette membrane beaucoup de figures de leurs divinités et de divers animaux. On le tient de la main gauche, dans le temps qu'on le frappe de la droite avec un marteau d'os, long de six doigts.

Le *tambour des Nègres* est un tronc d'arbre creusé et couvert du côté de l'ouverture, d'une peau de chèvre ou de brebis assez bien tendue. Quelquefois ils ne se servent que de leurs doigts pour battre; mais plus souvent ils emploient deux bâtons à tête ronde, de grosseur inégale, et d'un bois fort dur et fort pesant, tel que le pin et l'ébène. La longueur et le diamètre des tambours sont aussi différens, pour mettre de la variété dans les tons. On en voit de cinq pieds de long, et de vingt ou trente pouces de diamètre. Mais en général, le son en est mort, et moins propre à réjouir les oreilles ou à réveiller le courage, qu'à causer de la tristesse et de la langueur. Cependant c'est leur instrument favori, et comme l'ame de toutes leurs fêtes. A Bissao, cet instrument s'appelle *bontalon*.

Dans l'architecture civile, on désigne par le mot *tambour*, l'extrémité supérieure de la colonne, ornée de moulures, de feuilles, de volutes, etc., qui forment ensemble le chapiteau; on l'appelle aussi vase, cloche.

TAMBOURIN; espèce de tambour moins large et plus long que le tambour ordinaire, sur lequel on bat d'une seule main, et qu'on accompagne ordinairement du flûtet.

Tambourin est aussi le nom d'une sorte de danse fort à la mode aujourd'hui sur les théâtres français. L'air en est très-gai et se bat à deux temps vifs. Il doit être sautillant et bien cadencé, à l'imitation du flûtet des Provençaux, et la basse doit refrapper la même note, à l'imitation du tambourin.

TAPAGE; ce mot signifie proprement un grand bruit, tel que le font des enfans dans leurs jeux désordonnés. Ce mot a passé dans la langue des arts, et il y a été pris en bonne part. Il s'est introduit dans l'idiôme des artistes, quand les peintres, au lieu de raisonner leurs conceptions, de ne rien admettre dans leurs ordonnances qui ne pût être adopté par la sagesse, ont mis leur gloire principale à remplir leurs tableaux de figures auxquelles ils affectent de donner un mouvement désordonné, et qui feroient un grand tapage si elles pouvoient être animées. On dit aussi, en parlant de semblables compositions, qu'elles font du *fracas*. Les sujets à *tapage*, tels que les batailles, les bacchanales, etc., doivent être admis entre ceux qui sont proposés aux artistes; mais ils sont subordonnés au grand genre de l'histoire. *Voy*. REPOS.

TAPER; c'est dans la peinture et la dorure, coucher une couleur ou le blanc de dorure, en frappant du bout de la brosse, pour faire entrer la couleur dans les pores de la surface qu'on imprime, ou

dans le fond des ornemens de sculpture. On appelle un tableau tapé, celui qui est d'une exécution si facile et si prompte, qu'il semble que l'artiste n'ait fait, pour le produire, que taper la toile de quelques coups de brosse. Les premières esquisses ne sont ordinairement que tapées. On dit d'un tableau qu'il est savamment ou spirituellement tapé.

Tapis; couverture d'étoffe, ou ouvrage fait au métier ou à l'aiguille, en laine, soie ou fil, qu'on étend sur une table ou sur le plancher. *Voy.* Tapisserie.

Dans le jardinage, on appelle *tapis*, toute grande pièce de gazon pleine et sans découpure, que l'on plante dans les cours et avant-cours des maisons de campagne, dans les bosquets, les boulingrins, et dans le milieu des avenues et grandes allées.

Tapisserie; étoffe ou ouvrage fait au métier, ou à l'aiguille, dont on couvre les murs pour les orner. Depuis les temps les plus reculés on a fabriqué dans l'Orient des tapisseries plus ou moins riches; les compositions les plus bizarres d'hommes, de plantes et d'animaux étoient peintes, tissues ou brodées sur ces tapisseries orientales qui furent à une époque reculée apportées dans la Grèce, et auxquelles les Grecs prirent bientôt du goût. C'est à ces compositions qu'ils voyoient sur les tapisseries que les Grecs paroissent avoir dû l'idée de plusieurs animaux imaginaires, tels que les griffons, les centaures, etc. Ces tapisseries persannes, médiques ou babyloniennes, étoient connues sous le nom de *tapisseries barbares*, pour les distinguer des *pepli*, qui s'exposoient dans les grandes cérémonies, et qui représentoient des mythes entiers, des histoires complètes d'un dieu ou d'un héros. Ces tapisseries, d'abord grossières, furent ensuite faites avec plus d'art et d'élégance. Les juifs en portèrent à Alexandrie, et Calixenus admira celles qu'il vit sous les Ptolémées. Lorsque le goût des Grecs et des peuples de l'Asie commença à se former, ces figures bizarres ne couvrirent plus comme anciennement la surface entière des tapisseries; elles furent réservées pour orner les bords inférieurs et supérieurs. Aristote rapporte qu'un sybarite fit broder une grande tapisserie qui avoit au milieu les six principales divinités de la Grèce; le haut étoit bordé d'arabesques de Suze, et le bas d'arabesques persans. On suspendoit de semblables tapis dans les grottes sacrées où se faisoient les initiations. On se servoit aussi de riches tapisseries orientales pour orner l'intérieur des temples, et pour les placer devant les ouvertures des portes.

Dans les temps modernes on a essayé avec succès dans plusieurs contrées de l'Europe, d'exécuter des tapisseries, et si elles sont inférieures aux tapisseries orientales sous le rapport de l'éclat des couleurs, elles méritent la préférence par le dessin et la composition. C'est sur-tout en Flandre que dans le quinzième et le seizième siècle, on a exécuté de très-belles tapisseries, au nombre desquelles nous citerons sur-tout celles qui ont été exécutées d'après les cartons de Raphaël (*V.* Cartons). Dans les tapisseries on peut copier les plus beaux tableaux des grands peintres, et de pareils ouvrages sont l'ornement le plus riche et le plus commode dont on puisse parer l'intérieur d'un palais. Selon Félibien, il y avoit dans la grande église de Chartres, dix tapisseries qui autrefois ont été tissées en Flandre sur les dessins que Raphaël fit pour les loges du Vatican, où sont représentés des traits de l'histoire de l'ancien Testament. Ces tapisseries étoient, selon lui, admirablement exécutées, les bordures en étoient riches, les laines

très-fines et toutes relevées de soie. Elles ont été données à cette église par M. de Thou, évêque de Chartres. Le même auteur fait aussi mention de plusieurs belles tapisseries qui étoient autrefois dans le garde-meuble, et qui aujourd'hui sont au Louvre, ou aux Gobelins; savoir: huit pièces représentant l'histoire de Josué; vingt-six qui contiennent l'histoire de Psyché; d'autres offrant des sujets tirés des Actes des Apôtres. François I fit acquisition de plusieurs tapisseries qui représentent des batailles de Scipion. Henri II fit exécuter en tapisserie le triomphe de Scipion, d'après des cartons de *Jules Romain.* Il y avoit encore au garde-meuble douze tapisseries, faites d'après les dessins de Lucas de Leide, et qui représentoient les douze mois de l'année, et une autre qui représentoit les sept âges; quatre autres passoient pour être d'Albert Durer; l'une représentoit l'histoire de saint Jean; l'autre, la passion de J. C.; la troisième offroit les chasses de l'empereur Maximilien; et la quatrième la vie humaine. Plusieurs connoisseurs pensent que ces chasses ne sont pas de Durer, mais d'un peintre de Bruxelles, nommé *Bernard* Van-Orlay, qui travailloit du temps de Raphaël, et qui a fait exécuter toutes les tapisseries que les papes, les empereurs, et les rois faisoient faire en Flandre d'après les dessins d'Italie.

Paris possède deux établissemens où l'on s'occupe de ce genre de travail; la manufacture des Gobelins où l'on exécute en tapisserie, sur des métiers de haute et de basse lice, différens tableaux de maîtres français. Dans l'autre établissement connu sous le nom de la Savonnerie, on fait des tapis façon de Perse.

Tastatura; ce mot qui signifie les touches du clavier de quelqu'instrument de musique, a été souvent employé pour signifier les préludes ou fantaisies, que les maîtres jouent sur le champ, comme pour tâter et s'assurer si l'instrument est d'accord.

Tasto solo; ces deux mots qui signifient *avec une touche seule*, se trouvent écrits en musique italienne, dans les basses continues, et d'ordinaire sous quelque point d'orgue. Ils marquent que les instrumens qui accompagnent doivent jouer les notes de la basse continue simplement, et sans accompagnement des notes qui pourroient faire accord.

Tater, Tatonner, se dit d'un artiste qui, manquant de science et de pratique, opère d'une main servile et peu sûre. Un ouvrage tâté ou tâtonné, paroît toujours fait avec peine; il ne décèle jamais cette touche libre et précise qui caractérise le grand maître.

Ligne *tâtée*, se dit dans le dessin d'une ligne courbe tracée à la main, pour en voir l'effet.

Tau; on nomme ainsi un hiéroglyphe qui, sur les monumens ægyptiens, a la figure du T. Il est souvent surmonté d'une espèce d'anse ou de manche, en forme de cercle; Caylus, et après lui M. Visconti, le regardent comme un symbole phallique; opinion fondée sur sa ressemblance avec le signe de Vénus, qui est très-ancien. On voit, sur la table isiaque des figures qui tiennent le *tau.* Le tom. II, pl. 16, du Musée Pio-Clémentin, offre la statue assise d'un prêtre ægyptien, qui tient aussi le tau. M. Visconti le prend, ou pour l'emblême de la force vivifiante du soleil, ou pour le symbole de l'initiation de ce prêtre.

Taureau; cet animal étoit la victime la plus ordinaire dans les sacrifices. On l'immoloit principalement à Jupiter, à Mars, à Apollon, à Minerve, à Junon, à Cérès, à Vénus, aux Lares, etc. On choi-

sissoit des taureaux noirs pour Neptune, Pluton, et les dieux infernaux. Les artistes ont souvent eu occasion de s'exercer à représenter des taureaux. Le beau taureau dionysiaque ou bacchique gravé par *Hyllus*, sur une pierre du Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale est un des beaux monumens de l'art. Le taureau est aussi très-souvent figuré sur les médailles; il seroit trop long d'en donner ici la liste; nous nous contenterons de citer un beau médaillon de Smyrne, avec la tête d'Antinoüs. *Voy.* TAUREAU dans mon *Dictionn. de Mythol.*

Il y avoit à Constantinople un taureau de bronze qu'on y avoit apporté de Pergame, et qu'on croyoit semblable à celui de Phalaris; on dit que le martyr Antipas a été brûlé dedans. Il étoit placé sur le forum boarium. Il a été fondu sous Héraclius, et on en a frappé de la monnoie. Il est encore fait mention d'un taureau qui étoit à Chrysopolis, vis-à-vis de Byzance. Le peuple racontoit une fable d'un taureau de bronze placé dans le *Neorium*; on prétendoit que tous les ans à un même jour il faisoit entendre un mugissement. Sur les monumens mithriaques, on voit communément Mithras appuyé sur un taureau, dont il tient le mufle ou les cornes de la main gauche, tandis que de l'autre il lui enfonce un poignard dans le cou. *V.* MITHRAS dans mon *Dictionn. de Mythol.*

TAUREAU FARNÈSE. *Voy.* RESTAURATION, *suprà* tom. III, pag. 432, col. 2.

TAUROBOLE. *Voy.* dans le *Dictionnaire de Mythol.* TAUROBOLE et CRIOBOLIUM.

TAUROCOLLA, colle de taureau. Les anciens la faisoient avec les oreilles et les parties génitales de cet animal. Ils la mêloient avec de la poussière de marbre de Paros, et en faisoient une sorte d'enduit léger dont ils se servoient pour donner du brillant aux ouvrages en marbre, et pour les garantir de la saleté qu'occasionnent ordinairement la poussière et toute espèce d'ordure.

TECHNÈ. *Voy.* ART.

TECHNIQUE; ce qui est propre à un art, ce qui appartient à un art; il se dit principalement des mots affectés aux arts. Les artistes et les amateurs, lorsqu'ils parlent de ce qui est relatif aux arts, emploient beaucoup d'expressions qui ne sont pas usitées dans le langage ordinaire ni dans les sciences, ou qui du moins ne sont pas usitées dans la même acception qu'on leur donne dans les arts. C'est ce qu'on appelle des *termes techniques*, des *mots techniques*. Bien loin de se plaindre de l'emploi qu'on fait de termes techniques, il seroit au contraire utile que chaque notion, chaque idée claire dans la théorie aussi bien que dans la pratique des arts, fût désignée par un terme propre. Il est certain qu'on peut abuser des mots techniques, et qu'on l'a fait plus d'une fois; mais on pourroit faire le même reproche à la langue en général, et au langage scientifique en particulier, dont on a souvent abusé pour donner des mots au lieu d'idées, ainsi que les scholastiques du moyen âge et ceux des temps modernes nous en ont donné des exemples multipliés. Un autre abus du langage technique est celui d'en faire trop souvent usage dans les ouvrages qui ne sont pas destinés aux artistes, mais au commun des lecteurs, pour lesquels ils deviennent obscurs et quelquefois inintelligibles par l'emploi trop fréquent de ces termes. Entre les artistes et les connoisseurs, les termes techniques sont d'une grande utilité. Ils facilitent la concision du discours, et ils contribuent à s'assurer de certaines notions essentielles dans les arts. Celui qui connoît parfaite-

ment bien le langage technique, sera mieux que celui qui ne le connoît pas, en état d'examiner et de juger les ouvrages de l'art. L'homme du peuple qui regarde un bâtiment, voit les mêmes parties qui frappent la vue de l'architecte et du connoisseur ; mais tout ce que voit le premier, forme dans son esprit pour ainsi dire une masse informe ; il ne sera pas en état de décrire ni de juger ce qu'il a vu ; tandis que l'architecte ou le connoisseur, moyennant les termes techniques qui lui sont familiers, peut soumettre à son examen et à son jugement les différentes parties de l'édifice. Un ouvrage qui donne l'explication des termes usités dans les arts, ou des termes techniques, ne peut donc qu'être utile à toutes les classes de lecteurs ; c'est un des buts qu'on s'est proposé d'atteindre dans la rédaction de ce Dictionnaire.

Tectores. *V.* Curator aquarum.

Tectorium opus, ou seulement Tectorium ; les Romains donnoient ce nom à l'enduit dont ils couvroient les plafonds et les murs dans l'intérieur de leurs appartemens. En comparant les différens passages de Vitruve, de Palladius et de Pline, où il en est question, on voit qu'il y avoit la différence suivante entre le *tectorium opus*, et ce qu'on appeloit *albarium* ou *album opus ;* celui-ci étoit ce que nous appelons du *stuc*, le tectorium au contraire étoit un mortier composé de chaux et de sable. Lorsque dans le tectorium on méloit du marbre réduit en poudre au lieu de la chaux ordinaire, on lui donnoit le nom de *marmoratum*. Les Grecs désignoient indistinctement le *tectorium* et l'*albarium*, par les mots *koniama* et *katachrisis*. On mettoit beaucoup de soin à la préparation du tectorium, et Vitruve nous en a conservé les détails. On choisissoit, non-seulement la meilleure chaux, mais on l'éteignoit encore bien longtemps avant de s'en servir ; on ne la croyoit propre à être employée que lorsqu'elle avoit acquis assez de ténacité pour s'attacher à la truelle comme de la terre grasse. Vitruve observe que pour mieux mêler ce mortier, on le faisoit piler et pétrir par plusieurs ouvriers dans un bassin particulier. Selon Vitruve, le tectorium ordinaire étoit composé de trois couches de mortier de chaux fine, et de trois autres couches de mortier de marbre ; et cependant, selon le traité de Winckelmann sur l'architecture des anciens, l'ensemble de ces différentes couches, n'a très-souvent qu'un pouce d'épaisseur. On commençoit par crépir les murs et les plafonds de chaux commune. Lorsque cet enduit commençoit à sécher, on le couvroit d'une première couche de mortier de chaux fine qu'on applanissoit avec le plus grand soin, afin d'égaliser toute la surface, et de donner plus de tranchant aux coins, aux saillies, aux angles. Lorsque cette couche étoit sèche, on y appliquoit une seconde et ensuite une troisième couche de chaux bien fine. Le mur étoit ensuite couvert d'un mortier de marbre grossièrement pilé, qu'on jugeoit être bon lorsqu'il ne s'attachoit plus à la truelle. Avant la dessication complète de cette couche, on en appliquoit une autre de marbre mieux pilé, et lorsque celle-ci étoit suffisamment battue, et qu'à force de la frotter avec un instrument convenable on l'avoit égalisée, on y appliquoit la dernière couche composée de marbre réduit en poudre fine. Après avoir frotté et égalisé cette dernière avec un instrument de bois, on la polissoit avec du marbre, pour lui donner un lustre mat. Par ce procédé, les murs et les plafonds étoient couverts d'un enduit très-uni, fin et parfaitement propre à servir de

fond aux peintures dont les Grecs et les Romains décoroient l'intérieur de leurs maisons ; cet enduit devenoit, avec le temps, si solide qu'il ne se fendoit jamais. C'est ce que prouvent les murs des maisons des Grecs, dont on pouvoit, selon Vitruve, détacher l'enduit orné de peintures, sans craindre de les endommager. Ces peintures détachées des murs dans la Grèce étoient transportées en Italie par les riches Romains qui les incrustoient dans les murs de leurs maisons de ville, et sur-tout de campagne. A Herculanum, on a trouvé dans une chambre de semblables carrés d'enduit couverts de peinture, qu'on avoit détachés ailleurs, et qu'on n'avoit pas encore eu le temps d'incruster dans le mur de la maison où on les a découverts. Dans les maisons de Pompéii et d'Herculanum, le *tectorium* dont les murs étoient couverts, ont également assez de solidité pour qu'on puisse, au moyen d'une scie, le détacher du mur, et transporter ainsi les peintures dans le Muséum de Portici. Lorsqu'on vouloit couvrir d'un pareil enduit ou tectorium des murs dont la carcasse consistoit en charpente, on avoit à craindre qu'au bout d'un certain temps, l'enduit qui se trouvoit sur le bois n'eût des fentes. Pour prévenir cet inconvénient, on couvroit le mur de terre grasse, on y clouoit ensuite des roseaux, on appliquoit une seconde couche de terre argilleuse, et on y clouoit encore des roseaux dans une direction telle qu'ils se croisoient avec les premières rangées ; alors on y appliquoit les couches de mortier de chaux et de marbre.

Dans les endroits humides, il falloit encore donner des soins particuliers au tectorium, afin de le rendre solide. Lorsque le mur n'étoit pas extrêmement humide, on le couvroit, jusqu'à la hauteur d'environ trois pieds au-dessus du pavé, non pas de mortier ordinaire, mais d'un mortier dans lequel on mêloit du tuileau pilé ; mais lorsque le mur étoit très-humide, on élevoit à quelque distance de lui une cloison mince ; et entre cette cloison et le mur on pratiquoit sous la ligne horizontale du pavé de la chambre, une petite rigole qui avoit son débouché en dehors de la maison ; à la partie supérieure on pratiquoit des ouvertures afin que l'air, en pénétrant dans l'espace vide entre le mur et la cloison, contribuât à diminuer l'humidité. On crépissoit cette cloison intérieure d'un mortier mêlé de tuileau pilé, par-dessus lequel on appliquoit l'enduit fin. Lorsque le local étoit trop resserré pour élever une pareille cloison, on creusoit sous le pavé de la chambre à trois ou quatre pouces de distance du mur humide, une petite rigole comme celle dont il vient d'être question, et on la couvroit de tuiles. Du côté de la rigole qui étoit le plus près du mur humide, on élevoit ensuite un mur très-mince en tuiles, dont la face intérieure étoit couverte de poix, pour ne point recevoir d'humidité ; on y pratiquoit aussi des ouvertures pour donner un libre accès à l'air. Du côté de la chambre on appliquoit sur ce mur de tuiles le tectorium proprement dit. On recouvroit quelquefois le tectorium des couleurs les plus brillantes, telles que le *minium* ou le rouge, l'*armenium* ou le bleu, le *purpurissum* ou couleur de pourpre foncée, ainsi que beaucoup d'autres dont on formoit des teintes unies ou des compartimens. Les couleurs s'appliquoient sur la dernière couche de stuc encore fraîche. Pour conserver l'éclat des peintures, on les frottoit avec de la cire punique blanche, mêlée avec de l'huile bien pure. Lorsque ce mélange étoit fondu, on

y trempoit des houppes de soie qui servoient à l'étendre sur le mur. Ensuite avec un réchaud rempli de charbons ardens, on réchauffoit l'enduit pour le faire ressuer en le frottant à mesure, ce qui lui donnoit le lustre le plus éclatant. C'est sur ces fonds colorés que se peignoient les arabesques, les paysages ou sujets historiques dont on a trouvé tant de restes dans les ruines de Rome, mais sur-tout dans celles d'Herculanum, de Pompéii et de Stabiæ.

Teinte ; terme de peinture qui sert à désigner une petite portion de couleurs naturelles mélangées, pour imiter une partie des nuances diverses que présente la nature, soit que les teintes ou petites portions de couleurs mélangées soient sur la palette du peintre, soit qu'il les ait disposées sur son tableau. Dans les ateliers, on use souvent d'une manière peu exacte du mot teinte. On s'exprimeroit très-justement en disant, cette teinte est trop bleue ou trop verte; et c'est avec moins de précision qu'on dit : le tableau du déluge par le Poussin est d'un ton gris ; il seroit mieux de dire, d'une teinte générale grise. Ne dites pas des fonds du Caravage, ils sont d'une teinte noire, mais d'un ton trop noir, parce que cette dernière expression est seule consacrée à exprimer le degré de brun ou de clair, et que c'est ce qui forme la distinction avec le mot teinte qui n'est applicable qu'au coloris. Cette distinction précise est établie dans de Piles, qui réunissoit la justesse des principes à la pureté du langage. Il faut cependant convenir que l'extrême liaison qui se trouve entre les teintes et les tons d'un tableau, fait que souvent il y a peu de différence dans le sens de ces deux expressions, puisque la couleur locale d'un objet, comme, par exemple, celle d'un marron, la fait détacher en brun, sur un fond clair ou de couleur claire éclairée, comme seroit un citron, et dans ce cas-là, on pourroit dire indifféremment, ce marron se détache par la vigueur de la teinte, ou par la vigueur du ton. Il y a des objets qui sont de la même couleur, et qui offrent une teinte différente. On sait qu'il y a plusieurs sortes de blancs, de noirs, de citrons, etc. Les peintres ont adopté, par rapport aux teintes, des manières exclusives, faute de bons principes et de vues droites sur la nature. Les uns varient constamment leurs teintes à l'infini, d'autres ont une manière plus simple et constamment plus large. Cependant la nature dicte la loi qu'on doit suivre, selon les diverses circonstances des lumières qui éclairent les objets. S'ils sont frappés d'une lumière vive, telle que l'est celle du soleil, ils en sont fort imprégnés, les couleurs locales disparoissent en partie, les petites formes perdent elles-mêmes de leurs saillies, et les teintes, dans chaque masse des différens objets, sont peu variées, si ce n'est par la diversité qu'y apportent les divers plans. Si au contraire l'objet n'est pas éclairé fortement, les couleurs locales reprennent tout leur jeu, et les teintes sont infiniment variées. La nature des objets détermine aussi sur le plus ou le moins de variété dans les teintes. Sur les corps polis et luisans, susceptibles de la réflexion de tous les objets qui les entourent, on voit le modèle d'une infinité de teintes. Aussi les draps de nature fort poreuse et qui absorbent la lumière, montrent moins de cette variété que les taffetas et les satins, qui, étant d'un tissu plus dur et plus serré, réfléchissent une grande quantité des rayons qui les entourent. De ces observations, il faut conclure que bien loin d'adopter pour tous les ouvrages le même système sur les teintes, un homme habile sent la nécessité d'en em-

ployer de différens sur le même tableau. Quant aux principes de la pratique, ils se réduisent à peu de chose, et varient selon le genre de peinture. Pour l'huile, les teintes doivent être les plus fraîches et les plus vives qu'il soit possible ; les huiles, la composition métallique des couleurs les rendent susceptibles de changement. Les teintes de la détrempe et de la fresque demandent une grande habitude, parce qu'en séchant elles prennent des nuances très-différentes de celles qu'elles ont avec l'eau. On nomme teinte vierge, une seule couleur sans mélange d'aucune autre.

TELAMONES; on appelle ainsi les figures d'hommes qui, comme les caryatides, supportent la saillie d'une corniche, etc. Ce mot est dérivé du verbe grec *tlao*, je soutiens. Dans le *Musée Pio-Clementin*, t. II, pl. 18, M. VISCONTI a fait figurer un telamon ægyptien de granit rouge. Quelquefois on appeloit ces statues des *atlantes*.

TÉLÉSIE; ce mot, qui signifie *corps pesant*, est le nom donné à un genre qui contient plusieurs gemmes désignées avant sous le nom de pierres orientales (*Voyez* ORIENTAL); c'est la pierre la plus dure après le diamant. Le *saphir oriental* est la télésie colorée en bleu d'azur ; si elle est colorée en rouge intense, c'est le *rubis d'orient* des lapidaires : si sa couleur est d'un rouge aurore, c'est la *vermeille orientale ;* si elle est d'un jaune pur, c'est la *topaze orientale.* On nomme *émeraude orientale*, la télésie verte ; *améthyste orientale*, la télésie violette. (*V.* ces mots.) On lui donne aussi d'autres noms tirés de ses reflets ; on appelle *girasol* celle dont les reflets d'une légère teinte rouge ou bleue, sortent d'un fond sans couleur ; *astérie*, celle dont les reflets forment une étoile à six rayons. Quelques-unes de ces pierres ont été employées par les anciens graveurs, mais très-rarement. On connoît quelques topazes gravées : les émeraudes sont plus rares, les améthystes sont plus communes, mais il est rare que ce soient des télésies, ce sont le plus souvent des améthystes occidentales, c'est-à-dire, des variétés de *quartz hyalin violet.* La télésie bleue a quelquefois des parties sans couleur. Les lapidaires nomment ces parties *saphirs blancs.* On trouve aussi des télésies dont une partie est rouge et l'autre bleue. Dans quelques unes, c'est le jaune qui est associé au bleu. Les marchands qui venoient de l'Inde comprenoient autrefois les variétés de la télésie sous la dénomination commune de *rubis*, et nommoient *rubis rouge*, *rubis jaune*, *rubis bleu*, ce que nous appelons communément *rubis*, *topaze* et *saphir d'orient.* Mais ils s'imaginoient faussement que le crystal, d'abord sans couleur, mûrissoit, pour ainsi dire, dans sa mine, en passant successivement par différentes teintes, jusqu'à ce qu'il fût parvenu au rouge, qui annonçoit, selon eux, le point de sa maturité.

TEMPÉRAMENT est, en musique, la manière de modifier tellement les sons, qu'au moyen d'une légère altération dans la juste proportion des intervalles, on puisse employer les mêmes cordes pour former divers intervalles et moduler en différens tons, sans déplaire à l'oreille. Par cette opération, l'on simplifie l'échelle en diminuant le nombre des sons nécessaires. Sans le tempérament, au lieu de douze sons seulement que contient l'octave, il en faudroit plus de soixante pour moduler tous les tons. Sur l'orgue, sur le clavecin, sur tout autre instrument à clavier, il n'y a, et il ne peut guère y avoir d'intervalle parfaitement d'accord que la seule octave. Au reste, Pythagore, qui trouva le premier les rapports des intervalles harmoniques, prétendoit que ces

rapports fussent observés dans toute la rigueur mathématique, sans rien accorder à la tolérance de l'oreille. Cette sévérité pouvoit être bonne pour son temps, où toute l'étendue du systême se bornoit encore à un si petit nombre de cordes; mais comme la plupart des instrumens des anciens étoient composés de cordes qui se touchoient à vide, et qu'il leur falloit, par conséquent, une corde pour chaque son, à mesure que le systême s'étendit, ils s'apperçurent que la règle de Pythagore, en multipliant trop les cordes, empêchoit d'en tirer les usages convenables. Aristoxène, disciple d'Aristote, voyant combien l'exactitude des calculs nuisoit aux progrès de la musique et à la facilité de l'exécution, prit l'autre extrémité; et abandonnant presque entièrement le calcul, il s'en remit au seul jugement de l'oreille, et rejeta comme inutile, tout ce que Pythagore avoit établi. Cela forma, dans la musique, deux sectes qui ont long-temps divisé les Grecs, l'une des Aristoxéniens, qui étoient les musiciens de pratique, l'autre des Pythagoriciens, qui étoient les philosophes. Dans la suite, Ptolémée et Didyme trouvant, avec raison, que Pythagore et Aristoxène avoient donné dans deux excès également vicieux, et consultant à-la-fois les sens et la raison, travaillèrent, chacun de leur côté, à la réforme de l'ancien systême diatonique. Mais comme ils ne s'éloignèrent pas des principes établis par la division du tétrachorde, et que, reconnoissant enfin la différence du ton majeur au ton mineur, ils n'osèrent toucher à celui-ci, pour le partager comme l'autre, par une corde chromatique en deux parties réputées égales. Le systême demeura encore long-temps dans un état d'imperfection, qui ne permettoit pas d'appercevoir le vrai principe du tempérament. Enfin parut Guy d'Arezzo, qui refondit, en quelque manière, la musique, et qui inventa, dit-on, le clavecin. Or il est certain que cet instrument n'a pu exister, non plus que l'orgue, que l'on n'ait en même temps trouvé le tempérament, sans lequel il est impossible de les accorder; et il ne se peut, au moins, que la première invention ait de beaucoup précédé la seconde; c'est tout ce que nous en savons. Quoique la nécessité du tempérament soit connue depuis long-temps, il n'en est pas de même de la meilleure règle à suivre pour le déterminer. Le XVe siècle, qui fut le siècle des découvertes en tout genre, est le premier qui nous ait donné des lumières bien nettes sur cette pratique. Le P. Mersenne et Loulié ont fait des calculs; Sauveur a trouvé des divisions qui fournissent tous les tempéramens possibles. Enfin Rameau, après tous les autres, a cru démontrer le premier la véritable théorie du tempérament, et a même prétendu, sur cette théorie, établir comme neuve une pratique très-ancienne. Pour le développement des principales méthodes propres à établir le tempérament, on peut consulter l'ancienne Encyclopédie, ou le Dictionnaire de Musique de J. J. Rousseau.

TEMPÊTE; dans ses *Élémens de Perspective pratique*, M. VALENCIENNES donne, sur ce sujet, les observations suivantes: « Dans la tempête, dit-il, les vagues de la mer sont brunes, verdâtres et écumeuses; elles se brisent sur elles-mêmes; et lorsque, pressées par la violence des vents, elles viennent à rencontrer un corps qui leur oppose de la résistance, leur impulsion devient terrible, en raison de leur force et de leur dimension. Les rochers qui bordent les rivages, les moles épais qui garantissent les ports, ne peuvent arrêter la fureur des flots; ils se brisent contre ces puissantes barrières; la vague écumeuse et divisée s'élève et franchit les di-

gues jusqu'à une distance considérable. La couleur et la lumière brillante des éclairs se réfléchit sur la vague élevée dans les airs ; c'est à l'aide de cette lumière que l'on découvre avec horreur la profondeur des abîmes qui s'ouvrent de toutes parts et qui menacent de tout engloutir.

Quand il n'y a pas de pluie, et que la lune est la seule lumière qui éclaire la tempête, alors les vagues reçoivent, par le déchirement des nuages, les rayons lumineux de cet astre ; elles paroissent argentées et semblables à des lames immenses de crystal. La partie des flots qui se trouve dans l'obscurité ne présente qu'un ton noir-vert très-vigoureux, et des reflets bleuâtres sur les diverses inégalités de la vague. Les rochers, les vaisseaux, et tous les corps qui sont soutenus ou entourés par les eaux, sont du ton le plus foncé, et forment, avec elles, le contraste le plus piquant et le plus pittoresque. En traversant la Méditerranée, ajoute-t-il, j'ai été assailli par plus d'une tempête, et j'avoue de bonne foi que j'ai été moins effrayé des dangers imminens que je courois, que frappé d'admiration et d'étonnement à la vue d'un des spectacles les plus imposans et les plus magnifiques que puisse présenter la nature». VERNET a très-bien réussi à peindre des tempêtes.

TEMPLE ; édifice destiné à l'exercice public d'un culte religieux. Les temples peuvent être regardés comme les premiers monumens de la belle architecture ; c'étoient, chez tous les peuples, les premiers et les plus remarquables de tous les édifices publics. Dès qu'une nation est parvenue à un certain degré de civilisation, elle songe à consacrer pour le culte de ses divinités, un lieu dans lequel on ne peut se permettre aucune autre occupation. Dans les premiers temps, on dressa seulement des autels en plein air et sur des élévations, et ils étoient de terre ou de cendre ; ou bien on sacrifioit aux divinités dans des bois solitaires. On conserva encore l'usage des bois sacrés, lorsqu'on éleva de véritables temples, ou au moins on planta des arbres autour. Peut-être que d'abord on se contentoit de sacrifier sur la terre même, et que ce fut le tas de cendres qui s'amonceloit peu à peu en brûlant les victimes, qui donna l'idée d'élever un autel. A une époque très-peu reculée, il y eut encore dans la Grèce des autels faits de la cendre des sacrifices. (*Voyez* AUTEL.) Bientôt on consacra aux dieux des édifices particuliers, dont la forme étoit, chez chaque peuple, analogue à celle des habitations ordinaires. Les TROGLODYTES (*Voy.* ce mot) adoroient leurs divinités dans des grottes ; les peuples qui logeoient dans des cabanes érigeoient des édifices dont la forme ressembloit plus ou moins à cette espèce d'habitation. Plusieurs temples doivent peut-être leur origine aux monumens funèbres de quelques héros qui ont bien mérité de leur patrie. C'est ainsi qu'à Lacédémone le temple de Castor étoit bâti sur le tombeau de ce héros. Les temples n'ont donc été introduits et élevés que successivement, et c'est à tort qu'on veut en attribuer l'invention à un peuple seul, aux Ægyptiens. Beaucoup de peuples, tels que les Phœniciens et les Syriens, ont certainement bâti des temples dans le même temps que les Ægyptiens, et l'on peut dire que les peuples du sud-ouest de l'Asie ont connu les temples avant eux. Les Grecs qui avoient sacrifié à leurs divinités dans des cabanes, dans des bois sacrés et des grottes, avant l'époque où ils reçurent leur première civilisation par les Phœniciens et les Ægyptiens, ont aussi appris de ces colonies à construire des temples. Selon Pausanias, l'oracle de

Delphes, dans les temps les plus reculés, étoit consulté dans une cabane de lauriers. L'oracle de Jupiter, à Dodone, rendoit dans les temps les plus anciens, ses oracles par un vieux chêne, ainsi que nous l'apprennent Pausanias et Hérodote. Près de Magnésie sur le Mæandre, il y avoit, selon Pausanias, une grotte consacrée à Apollon, et on y voyoit une statue très-ancienne de ce dieu. Lorsque les Grecs eurent surpassé tous les autres peuples dans la civilisation et dans les arts, ils mirent tous leurs soins à donner aux temples une majestueuse et belle architecture, et de les rendre dignes de leur destination. Aucune nation ne l'a emporté sur eux à cet égard ; les Romains seuls en ont approché depuis le temps où ils se sont proposé les ouvrages des Grecs pour modèles.

Dans chaque ville de la Grèce et dans les campagnes, ainsi que dans les environs, il y avoit un nombre considérable de temples. Il ne faut donc pas s'étonner que les ruines de temples soient aujourd'hui en plus grand nombre que celles de toute autre espèce d'édifices. La divinité sous la protection de laquelle étoit chaque ville, y avoit ordinairement le plus grand et le plus beau temple. Tels étoient le temple de *Minerve* à Athènes, celui de *Diane* à Ephèse, celui d'*Apollon* à Delphes, celui de *Jupiter* à Olympie, ceux de *Vénus* à Paphos et à Cythère, enfin celui de *Jupiter Capitolin* au Capitole, à Rome. Les temples construits dans la campagne étoient ordinairement ceux des divinités champêtres, ou ceux qui étoient communs à des nations entières. A Panionium il y avoit un temple de *Jupiter Heliconius*, bâti par les colonies ioniques, venues de l'Asie mineure dans l'Attique. Les colonies doriques de l'Asie mineure avoient aussi un sanctuaire commun, le temple d'*Apollon Triopius*. Près de Mylassa il y avoit un temple de *Jupiter Carius*, commun aux Cariens, aux Lydiens et aux Mysiens. Dans le territoire de Stratonice il y avoit un temple de *Jupiter Chrysaoreus*, qui appartenoit aux Cariens. Auprès de ces temples, ces peuples tenoient, à des époques fixes, des assemblées pour sacrifier aux dieux, célébrer des fêtes, et délibérer sur les affaires de la nation entière.

On se tromperoit si on croyoit que les temples des Grecs et des Romains ont été des édifices d'une très-grande étendue. Leurs premiers temples étoient d'une grandeur fort peu considérable. La Cella (*V.* ce mot) n'avoit alors d'étendue que ce qu'il falloit pour contenir la statue du dieu auquel le temple étoit consacré, et tout au plus encore un autel. Dans les temps suivans, même lorsque leurs richesses et leur pouvoir augmentèrent, et qu'ils les employèrent surtout à la construction des temples, ces édifices n'ont jamais eu une étendue extraordinaire. La destination de ces édifices n'exigeoit pas à la vérité qu'ils eussent plus de grandeur, parce que les prêtres seuls entroient dans la cella, et le peuple se rassembloit à l'entour du temple lorsqu'il vouloit sacrifier aux dieux. On ne donnoit beaucoup d'étendue qu'aux temples consacrés aux divinités tutélaires d'une ville, ou de celles qu'on y adoroit principalement, ou enfin aux temples qui appartenoient en commun à des nations entières. On leur donnoit cette grandeur, surtout par les portiques dont la cella étoit entourée, et qui servoient au peuple pour s'y rassembler, et surtout pour y trouver un abri en temps de pluie. Cette étendue fut encore augmentée par le Péribolos. *V.* ce mot.

Vitruve nous apprend quelle étoit la situation que les Grecs choi-

sissoient pour leurs temples. On ne peut cependant pas assurer qu'on ait toujours généralement observé les règles qu'il donne; les nombreuses exceptions qu'on rencontre paroissent même prouver le contraire. Vitruve détermine la situation des temples, en partie d'après les différentes divinités auxquelles ils étoient consacrés, en partie d'après les contrées vers lesquelles on devoit les diriger. Quant au premier point, les temples de Jupiter, de Junon et de Minerve, que plusieurs villes regardoient comme leurs divinités protectrices, étoient bâtis dans l'endroit le plus élevé, d'où on pouvoit voir toute la ville, ou du moins la plus grande partie. Minerve, divinité tutélaire d'Athènes, avoit son siége dans l'acropole, de sorte que tous ceux qui arrivoient à Athènes pouvoient l'appercevoir de loin; et à Rome, le temple de Jupiter au Capitole, étoit celui du dieu protecteur de cette capitale du monde. Les temples de Mercure étoient ordinairement sur le Forum, ou bien, ainsi que les temples d'Isis et de Sérapis, sur le marché. Ceux d'Apollon et de Bacchus étoient placés à côté des théâtres. Les temples d'Hercule étoient communément bâtis près du gymnase, ou de l'amphithéâtre ou du cirque. Ceux de Mars, de Vénus et de Vulcain, étoient construits en dehors des villes, près des portes. Enfin les temples de Cérès étoient placés ordinairement hors des villes, dans un endroit paisible et retiré; ils étoient visités par peu de personnes, à l'exception de ceux qui étoient initiés dans les mystères de la déesse. Les Grecs plaçoient rarement les temples de Vesta au-dehors de la ville, mais on leur consacroit ordinairement la plus belle place. Les temples d'Æsculape, au contraire, étoient ordinairement construits au-dehors des villes, dans des endroits élevés et libres, pour faire respirer un bon air aux malades qui y venoient consulter le dieu, et contribuer ainsi à leur guérison. Pour donner aux temples la direction convenable vers les quatre plages du monde, on les construisoit, selon Vitruve, autant qu'il étoit possible, de manière à ce que la statue de la divinité placée dans la cella, fût tournée vers l'occident, et pour que ceux qui venoient lui sacrifier ou lui adresser leurs prières, fussent tournés vers l'orient; ce fut pour cette raison qu'on éleva toujours les temples vers l'orient. Lorsque la situation du temple ne permettoit point de lui donner cette disposition, on avoit du moins l'attention de le bâtir dans un lieu d'où l'on pouvoit voir la plus grande partie de la ville. Lorsqu'un temple étoit placé sur les bords d'une rivière, on en tournoit vers elle la principale façade. Il en étoit de même de ceux que l'on construisoit auprès des voies publiques; leur principale façade étoit du côté de la grande route, afin que les voyageurs pussent témoigner leur vénération aux divinités, même en passant seulement devant leur temple. Quelquefois l'endroit où le temple devoit être bâti étoit déterminé par quelqu'oracle ou par d'autres présages divins. Dans les villes les habitations des citoyens étoient ordinairement construites à l'entour des temples: il n'y avoit que les habitans de Tanagra en Bœotie qui fissent à cet égard une exception; ils séparoient tout-à-fait leurs habitations des temples, et ils construisoient ceux-ci sur une place de la ville où l'on ne s'occupoit point d'affaires civiles.

La forme la plus ordinaire qu'on donnoit aux temples étoit celle d'un carré long; quelquefois ils étoient aussi d'une construction circulaire. Les temples dont la forme étoit celle d'un carré long, avoient or-

dinairement pour profondeur ou pour longueur, le double de leur largeur, et leur cella avoit ordinairement, à l'extérieur, des portiques qui tantôt ornoient seulement la façade antérieure, tantôt celle-ci et la façade postérieure, ou bien les quatre côtés. La véritable maison du temple dans laquelle étoit placée la statue de la divinité à laquelle le temple étoit consacré, portoit les noms de *naos*, *domos*, *sekos*, *cella*. (*V*. Cella.) La partie antérieure, ou le porche qui y étoit construit, et en général la façade antérieure, étoient désignées par les mots *frons*, *pronaos*, *prodomos*, *anticum*. Le mot *frons* cependant, étoit employé sur-tout pour cette façade, et *pronaos* se disoit du porche même. La partie postérieure du temple, lorsqu'il y avoit, comme au côté opposé, une entrée et des colonnes, portoit le nom de *posticum* ou Opisthodomos. (*V*. ce mot.) Au-dessus de l'entablement des colonnes, s'élevoit aux deux façades un *fronton*, appelé aussi *aétos*, et *fastigium*. *V*. Fronton, Aétos.

Les façades des temples étoient toujours ornées d'un nombre pair de colonnes, c'est-à-dire, de quatre, de six, de huit ou de dix, et c'est de là que ces temples recevoient les dénominations particulières de Tetrastylos, Hexastylos, Octastylos, Decastylos. (*Voy*. ces mots.) Des deux côtés les colonnes étoient ordinairement en nombre impair. C'est ce qu'on voit aussi sur les médailles grecques qui représentent des temples vus de trois quarts, où le nombre des colonnes sur le côté est toujours impair. Les architectes grecs et les architectes romains différoient cependant entr'eux dans la disposition des colonnes placées sur les côtés. Quand la façade avoit six ou huit colonnes, les Grecs en plaçoient de chaque côté treize ou dix-sept, en comptant deux fois celles des angles. C'est ce qu'on voit au petit temple de Pæstum, au temple de Junon Lacinia, à celui de la Concorde à Agrigente; au temple de Jupiter Nemeus, entre Argos et Corinthe; à celui de Thésée et au parthenon d'Athènes, ainsi qu'à plusieurs autres temples. Les Romains, au contraire, comptoient d'après les entrecolonnemens; et selon Vitruve, on donnoit à chaque côté deux fois le nombre des entrecolonnemens de la façade; de sorte qu'un temple qui avoit six ou huit colonnes sur le devant, en avoit de chaque côté onze ou quinze. C'est ainsi que le temple près de Mylasa avoit six colonnes aux façades, et onze colonnes à chacun des deux côtés; celui de la Fortune Virile, à Rome, avoit quatre colonnes de front, et sept sur les côtés. Ces deux temples avoient deux fois autant d'entrecolonnemens sur les côtés, qu'ils en avoient à la façade principale. Cette disposition cependant n'a pas été suivie sans aucune exception; car quelquefois le nombre des colonnes sur les côtés est pair, et quelquefois il est plus que le double de celui des colonnes de front. Le temple de Jupiter Panhellenius, dans l'île d'Ægine, a six colonnes de front et douze de chaque côté; le temple de Segeste, en Sicile, ainsi que le grand temple de Pæstum, ont six colonnes de front et quatorze de chaque côté. Quelques temples, à Selinus en Sicile, ont six colonnes de front; et sur les côtés, l'un en a douze, un autre quatorze, et un troisième seize. Le plus grand temple de cette ville avoit huit colonnes de front et seize de côté.

Les temples les plus anciens sont sans contredit ceux que Vitruve appelle *temples toscans*, et dont il nous décrit la disposition. Cet auteur pouvoit très-bien connoître l'architecture étrusque, car de son temps il y avoit encore à

Rome un ancien temple construit par des artistes étrusques, et dont il parle lui-même, savoir le temple de Cérès, auprès du grand cirque. Ce temple datoit de l'an de Rome 260; il avoit été construit par le dictateur *A. Postumius*, par conséquent 450 ans avant Vitruve. Ce temple ne fut démoli que sous Auguste, qui en fit construire un nouveau. Les temples toscans ou étrusques avoient une figure oblongue, qui approchoit beaucoup du carré parfait. La surface destinée au temple étoit séparée dans sa longueur en deux parties; celle de derrière étoit réservée pour le temple proprement dit, celle de devant pour le portique des colonnes. Le temple proprement dit étoit partagé en trois *cellæ*; cette disposition s'observoit à Rome au temple de Jupiter, sur le Capitole. La cella du milieu étoit consacrée à Jupiter, celle de la droite à Minerve, celle de la gauche à Junon. (*Voy.* CELLA.) La partie qui précédoit ces trois *cellæ* étoit destinée pour le porche ou le portique orné de colonnes.

Il n'est pas invraisemblable que dans la Grèce les temples ont quelquefois été construits de la même manière que ceux que Vitruve décrit sous le nom de *toscans*. Dans la suite, on imagina plusieurs autres espèces de temples, Vitruve en indique sept, connus sous les noms suivans: IN ANTIS, PROSTYLOS, AMPHIPROSTYLOS, PERIPTEROS, DIPTEROS, PSEUDODIPTEROS, HYPÆTHROS. *V.* ces mots.

La forme ordinaire des temples étoit celle d'un carré long, ainsi que nous l'avons vu plus haut: quelquefois on leur donnoit une forme circulaire. Il paroît que dans les anciens temps les Grecs n'ont pas construit de temples circulaires. Il est vrai que Pausanias cite plusieurs édifices de cette forme, qui datoient des temps anciens, mais ce n'étoient pas des temples; aussi Pausanias les désigne-t-il par le mot *habitations* ou par le mot *tholus*, lorsqu'ils étoient couverts d'une coupole. (*V.* THOLUS et COUPOLE.) Les temples circulaires que Vitruve cite dans le septième chapitre de son quatrième livre, sont une invention due aux temps plus modernes que ceux dont nous avons parlé jusqu'à présent. Il est cependant très-probable qu'ils ont été imaginés par des artistes grecs, car non-seulement leur nom indique une origine grecque, mais on sait aussi que dans les temps suivans l'art a été exercé à Rome presqu'exclusivement par des artistes grecs. Il y avoit deux sortes de ces temples désignés par les noms de MONOPTEROS et de PERIPTEROS. (*Voy.* ces mots.) Ces temples circulaires étoient couverts d'une coupole, dont la hauteur égaloit à-peu-près le demi-diamètre de l'édifice entier. Dans les ruines de Puteoli, aujourd'hui *Puzzuoli*, on trouve des restes d'un monopteros, bâti sans doute du temps d'Adrien ou des Antonins, et qu'on regarde comme un temple de Sérapis. L'ensemble de son architecture s'accorde avec la description de Vitruve, mais il en diffère dans les détails. Le Panthéon de Rome nous offre une particularité relativement aux temples circulaires; sa cella n'est point entourée d'un péristyle; devant l'entrée, est un portique à huit colonnes d'ordre corinthien, et auquel on monte par deux degrés.

Dans quelques temples, il y avoit des escaliers pour monter au-dessous du toit, et dans l'hypæthros, pour se rendre sur la galerie supérieure du portique, en dedans de la cella. Ces escaliers étoient placés dans les murs, à côté de l'entrée de devant de la cella; et pour occuper moins de place, on les disposoit comme nos escaliers tournans. Il y avoit de pareils escaliers au temple de Jupiter, à Olympie; on en

remarque encore au grand temple de Pæstum et au temple de la Concorde, à Agrigente. (*V.* Escalier.) Les temples ægyptiens avoient des ouvertures ou espèces de fenêtres. *V.* Fenêtres.

La statue du dieu auquel un temple étoit consacré, étoit l'objet le plus sacré du temple, et le plus grand ornement de la cella. On avoit presque toujours soin de la faire exécuter par un artiste distingué, lors même que la statue n'étoit destinée que pour un petit temple. Plusieurs auteurs de l'antiquité l'attestent expressément, et surtout Pausanias, qui a trouvé dans toutes les parties de la Grèce des temples avec d'excellentes statues. Dans les temps les plus reculés, les statues des dieux, dans les temples, étoient travaillées en terre; telles étoient celles des grands dieux dans le temple de Tritæa, en Achaïe: communément on les peignoit en rouge; telle étoit celle de Jupiter au Capitole, à Rome. On en faisoit aussi de bois. Pausanias parle de plusieurs statues de bois, entr'autres d'un Mercure Cyllénien de bois de citron, et d'un Apollon Isménien de bois de cèdre, dans le temple que ce dieu avoit à Thèbes. Dans les temps suivans, ces statues étoient faites tantôt de fer, tantôt de bronze, mais le plus souvent de marbre. Dans les plus anciens temps les statues de bronze n'étoient pas d'un seul jet, mais de plusieurs morceaux coulés séparément et rapportés ensuite. Pausanias dit avoir vu une semblable statue de Jupiter, à Sparte. On en a trouvé aussi à Herculanum. Tisagoras consacra dans le temple d'Apollon, à Delphes, une statue d'Hercule assommant l'hydre, coulée en fer. Le fer, cependant, a moins souvent été employé que le bronze pour faire des statues. Il y avoit un Jupiter et une Minerve de ce métal, dans un temple du Pirée: l'Apollon Didyméen dans son temple, à Branchides; une Minerve à Amphissa, ville des Locriens, etc. Il y avoit aussi des statues de bronze à Rome; celle de Jupiter dans le temple de *Jupiter Tonans* étoit de bronze de Delphes. La plupart de ces statues destinées pour les temples, étoient cependant travaillées en marbre, sur-tout en marbre de Paros ou en marbre pentélique. Pour augmenter la magnificence, on employoit pour ces statues quelquefois de l'or et de l'ivoire, et même des pierres précieuses. Pausanias cite beaucoup de ces statues, entr'autres un Bacchus à Athènes, exécuté par Alcamenès; Jupiter Olympien à Athènes, Bacchus à Sicyone, un Æsculape travaillé par Calamis, et qu'on voyoit à Sicyone; une Vénus et une Minerve à Elis, travaillées par Phidias; une Diane Laphria à Patræ, ouvrage de deux artistes de Naupactus, appelés *Menæchmus* et *Soidas*. A Mycènes, il y avoit une très-belle Junon, de grandeur extraordinaire, ouvrage de Polyclète; elle étoit figurée assise sur un trône. Sur sa couronne étoient figurées les Heures et les Graces; de l'une de ses mains elle tenoit une pomme de grenade, de l'autre un sceptre; auprès d'elle il y avoit une Hébé en or et ivoire, exécutée par Naucides; elle n'existoit plus du temps où Pausanias visita ces contrées. Dans le célèbre temple d'Æsculape, à Epidaure, étoit la statue de ce dieu, en or et en ivoire; selon une inscription, elle étoit l'ouvrage de Thrasimèdes; elle étoit de moitié moins grande que celle de Jupiter Olympien à Athènes, mais fort bien travaillée. Le dieu étoit assis sur un trône; d'une main il tenoit son bâton, l'autre étoit posée sur la tête d'un serpent; à ses pieds étoit un chien. Le trône étoit orné de bas-reliefs sculptés, sans doute en ivoire, et qui représentoient des actions de héros argiens, entr'autres Bellerophon tuant la Chimère,

et Persée coupant la tête à Méduse. On réunissoit aussi quelquefois l'or et le marbre pour travailler les statues des divinités; telles étoient, à Messène, une statue de Messène, fille de Triopas, et celles des Graces, dans leur temple à Elis. Quelquefois le visage, les mains et les pieds étoient de marbre, le reste de bois doré; une statue de Minerve Area à Platée, ouvrage de Phidias, et une Fortune à Elis, d'une grandeur extraordinaire nous en offrent des exemples. Les deux statues de temple les plus célèbres de l'antiquité, étoient la Minerve du Parthenon à Athènes, et le Jupiter à Olympie, l'une et l'autre ouvrages de Phidias. *Voy.* SCULPTURE, STATUE.

Outre la statue de la divinité à laquelle le temple étoit consacré, il y avoit quelquefois dans la cella ou dans le pronaos, d'autres statues, dont les unes avoient un certain rapport à la divinité principale du temple, d'autres ne servoient que pour orner le temple, ou bien on les conservoit comme des dons sacrés qui y avoient été déposés. Dans un temple de Mars, à Athènes, il y avoit, outre la statue de ce dieu, exécutée par Alcamènes, deux statues de Vénus, une de Minerve et une de Bellone. Dans le temple de Neptune, près de Corinthe, il y avoit des tritons de bronze, et dans le pronaos, deux statues de Neptune, une Amphitrite et une Thalassa. Un temple de Cérès, près d'Athènes, contenoit les statues de Cérès, de Proserpine, sa fille, et celle de Bacchus. Une inscription placée sur le mur de la cella faisoit connoître qu'elles étoient l'ouvrage de Praxitèles. A Argos, on voyoit dans le temple d'Apollon Lycien, non-seulement la statue de ce dieu, travail d'Attalus d'Athènes, mais encore la figure de Biton, portant un bœuf sur ses épaules, ainsi que plusieurs autres statues. Dans le pronaos du temple de Junon, près de Mycènes, il y avoit, parmi les dons sacrés, plusieurs anciennes statues des Graces. Dans le temple de Bacchus, à Sicyone, il y avoit, à côté de la statue du dieu faite en or et en ivoire, des Bacchantes en marbre blanc. Plusieurs temples de Rome avoient également plusieurs statues. Dans le temple d'Apollon Palatin, étoit une statue de Latone, par Cephissodore, fils de Praxitèles, et une de Diane, par Timothée. Dans un autre temple d'Apollon, on voyoit le groupe de Niobé avec ses filles, on ignoroit si c'étoit l'ouvrage de Scopas ou celui de Praxitèles. Pausanias cite encore beaucoup d'autres temples ayant plusieurs statues, mais il n'indique pas d'une manière claire et précise si les statues étoient placées dans la cella ou dans le pronaos, ou bien au-dehors du temple. Celui de Junon, à Olympie, dans le bois sacré Altis, étoit sur-tout riche en statues. Pausanias en a donné la description dans son cinquième livre, chap. 17.

L'autel sur lequel on sacrifioit étoit placé devant la statue de la divinité, un peu moins élevé qu'elle, et tourné vers l'orient. (*V.* AUTEL.) Quelquefois une seule cella contenoit les autels de plusieurs divinités. Dans l'Erechthéum, à Athènes, il y avoit un autel de Neptune sur lequel on sacrifioit aussi à Erechthée; outre cela, il y avoit aussi un autel consacré au héros Butès, et un troisième consacré à Vulcain.

Les gradins qui entouroient les temples peuvent être regardés comme une de leurs parties essentielles; ils leur servoient de base, et les distinguoient des autres édifices. Dans les temps les plus anciens, les Grecs élevoient principalement leurs temples sur les montagnes et les collines, parce que les villes les plus considérables y étoient bâties. Mais lorsque les vil-

les ont été agrandies, qu'une partie des habitations furent placées dans la plaine, on éleva les temples sur une espèce de base, afin de les élever un peu au-dessus des habitations communes ; pour parvenir dans leur intérieur, il falloit donc nécessairement l'entourer de gradins qui servoient à monter au niveau du pavé du temple. Au reste, le temple, dénué de cette base, n'auroit pas été d'une belle forme, il auroit eu l'air d'être sorti de dessous terre. Comme on avoit observé que ces gradins donnoient aux temples un air majestueux, on en faisoit même à ceux construits sur les montagnes.

Pour décorer d'une manière convenable les murs intérieurs de la cella, on y pratiquoit des peintures qui représentoient le plus souvent les actions des dieux et des héros auxquels le temple étoit consacré, ou qui se rapportoient au caractère de cette divinité. Peut-être que tous les temples n'étoient pas décorés de peintures ; toutefois on peut croire qu'il y avoit peu de temples estimés et célèbres, sans cet ornement. Les plus habiles sculpteurs, tels que Phidias, Polyclète, Praxitèles, etc. se chargeoient de travailler les statues des temples ; il en étoit de même des peintres : les plus habiles d'entr'eux, tels que Polygnote, Micon, Zeuxis, Onatas, s'appliquoient à développer tout leur art dans l'exécution des peintures des temples. La description que Virgile fait du temple de Junon, que Didon fit construire dans sa nouvelle ville, montre combien les peintures de murs étoient regardées comme essentielles pour terminer un beau temple. Ces peintures décrites par Virgile, représentoient la prise de Troie.

Pausanias et plusieurs auteurs de l'antiquité citent beaucoup de temples qui étoient ornés de peintures. Voici quelques-uns des principaux. Le temple de Thésée, à Athènes, avoit été orné de peintures par Micon ; sur l'un des murs il avoit représenté le combat des Athéniens commandés par Thésée, contre les Amazones ; le sujet étoit d'un intérêt particulier pour les Athéniens, parce que c'étoit leur premier exploit célèbre contre un peuple étranger : c'est pour cette raison que la représentation de ce combat étoit souvent répétée à Athènes. On le voyoit peint dans le Pœcile ; il étoit figuré en bas-relief sur le mur méridional de l'Acropole, et Phidias l'avoit représenté sur le bouclier de Minerve, dans le Parthenon. Ce dernier artiste, sans doute pour flatter l'orgueil national des Athéniens, l'avoit encore figuré sur le marchepied du trône de son Jupiter à Olympie. L'autre mur du temple de Thésée étoit orné d'une peinture qui représentoit le combat des Centaures et des Lapithes. Thésée avoit déjà tué un des Centaures, il s'occupoit encore à combattre l'autre. Les peintures du troisième mur n'étoient pas tout-à-fait achevées ; elles représentoient les aventures de Thésée et de Minos. Comme Pausanias ne fait mention que de trois murs de ce temple, ornés de peintures, on a lieu de croire que le quatrième, sans doute celui où étoit la porte d'entrée, manquoit de cet ornement, soit qu'on n'eût pas l'intention d'en placer, soit que le travail dans l'intérieur de ce temple ait été interrompu, ce qui devient vraisemblable, parce que l'une des trois autres peintores n'avoit pas été terminée. Dans le temple des Dioscures, Polygnote avoit peint leur mariage avec les filles de Leucippe, et Micon et l'expédition des Argonautes ; il avoit surtout mis beaucoup de soin à terminer la figure d'Acaste et celle de ses chevaux. Dans un temple de Bacchus, à Athènes, il y avoit entr'au-

tres peintures un Bacchus qui rapportoit au ciel Vulcain, que Junon, après l'avoir mis au monde, avoit laissé sur la terre; on y voyoit de plus Penthée et Lycurgue, qui étoient punis pour avoir insulté Bacchus; et ce dieu trouvant Ariadne abandonnée par Thésée dans l'île de Naxos. Dans le temple d'Erechthée, à Athènes, il y avoit des peintures qui avoient rapport à la famille des Butades, prêtres de ce dieu. Pausanias fait encore mention d'un temple d'Æsculape à Athènes, qu'il cite comme un édifice très-remarquable, soit par les statues qu'on voyoit, soit par ses belles peintures, dont cependant il n'a pas donné de description. Le temple de Messène, fille de Triopas, à Messène, offroit de belles peintures, ouvrage d'Omphalion, maître de Nicias. Sur le mur de derrière de la cella, on voyoit les rois Messéniens, Apharée et ses fils, qui avoient regné dans le Péloponnèse avant le retour des Héraclides. On y voyoit aussi Cresphonte, l'un des chefs de l'armée des Doriens. Sur les murs latéraux de la cella, à ce qu'il paroît, on voyoit Nestor, Thrasymèdes et Antilochus, que les Messéniens estimoient principalement, parce qu'ils avoient assisté à la guerre de Troie. Ensuite on y voyoit Leucippe, frère d'Apharée, Hilaïre et Phœbé, ainsi qu'Arsinoé; enfin Æsculape, que les Messéniens disoient être fils d'Arsinoé; de plus, Machaon et Podalirius, héros célèbres dans l'histoire du siége de Troie. Dans le pronaos du temple de Minerve Aréa, à Platée, il y avoit deux peintures, dont l'une représentoit Ulysse ayant tué les poursuivans de Pénélope, peinte par Polygnote, et l'autre, la première expédition des Argiens contre Thèbes, par Onatas. Dans le temple de Minerve, à Syracuse, on voyoit les figures des rois de Syracuse. On distinguoit sur-tout la peinture qui représentoit un combat du roi Agathocles: cette peinture étoit regardée comme un des objets les plus remarquables de Syracuse. Zeuxis avoit orné la cella du temple de Junon Lacinia à Agrigente, de peintures, au nombre desquelles étoit une Hélène, pour laquelle on lui avoit donné, pour modèle, les cinq plus belles filles d'Agrigente. C'est ainsi que Pline nous raconte ce fait. Selon Cicéron, ce fait doit être rapporté au temple de Junon Lacinia, à Crotone.

Il y avoit aussi des peintures dans plusieurs temples de Rome. L'an de Rome 450, Fabius avoit orné de peintures le temple de la déesse Salus, ce qui lui avoit fait donner le surnom de *Pictor*, qui fut conservé à ses descendans. Dans le temple d'Hercule, au Forum boarium, il y avoit une peinture du poète Paccuvius. Lucius Mummius apporta à Rome la première peinture grecque; c'étoit un Bacchus peint par Aristides; il en orna le temple de Cérès. Depuis cette époque on plaça encore dans les temples de Rome plusieurs autres peintures enlevées des villes de la Grèce. *Voy.* PEINTURE.

Quant aux PORTES et aux FRONTONS des temples, je renvoie à ces deux articles; ainsi qu'au mot CELLA et PORTIQUE, pour ce qui leur est relatif dans les temples.

Quelques temples étoient entourés d'une espèce de cour, nommée PERIBOLOS (*Voy.* ce mot.); d'autres étoient entourés d'un bois sacré, et Pausanias en cite plusieurs. Souvent ce bois étoit composé de cyprès; tel étoit celui du temple d'Hébé dans l'Acropole de Phlius; celui du temple de Jupiter Néméen, entre Argos et Corinthe; celui du temple de Vénus Mélanis, sur l'isthme de Corinthe, et dans lequel il y avoit aussi une place consacrée à Belléro-

phon, et le tombeau de Laïs; enfin on voyoit un bois de cyprès autour du temple de Vénus Eurynome, près de Phigalia, dans une contrée sauvage près du confluent des fleuves Lymax et Néda. Le beau bois sacré qui entouroit le temple d'Apollon à Grynium en Æolie, se distinguoit sur-tout en ce qu'il consistoit en arbres fruitiers et autres d'une belle apparence, ou qui répandoient une odeur suave. Il y avoit un bois de chênes autour du temple des Euménides, près de la ville de Titane. Près du mont Pontinus, et entre les fleuves Pontinus et Amymone dans l'Argolide, il y avoit un bois de platanes, qui renfermoit quelques temples et plusieurs statues. Pausanias parle encore de quelques autres temples entourés de bois sacrés, mais sans désigner l'espèce d'arbres dont ils étoient formés. En voici quelques-uns: le temple de Cérès Prostasia et de Proserpine, entre Sicyon et Phlius; celui qui étoit consacré à tous les dieux, à Marios dans la Laconie; le temple d'Eros à Leuctra; celui de Pan, sur le mont Lycéen en Arcadie, où l'on célébroit anciennement les jeux lycéens; le temple de Neptune à Onchestus en Bœotie. Le temple d'Æsculape à Epidaure étoit aussi situé dans un bois sacré, d'une étendue considérable et entouré d'un mur. Outre le temple, ce bois contenoit encore différens autres édifices; derrière le temple il y avoit une maison destinée à y faire coucher les malades, qui venoient implorer le secours du dieu: près de là il y avoit un édifice rond en marbre blanc, et couvert d'une coupole; c'est pourquoi on le désignoit sous le nom de Tholus. (*Voy.* ce mot.) Pausias avoit orné cet édifice de différentes peintures. L'une représentoit Cupidon qui avoit jeté son arc et ses flèches pour s'emparer d'une lyre; l'autre, l'Ebriété buvant dans un vase de verre, à travers lequel on voyoit son visage. Sur la place consacrée à Æsculape, il y avoit encore le beau théâtre des Epidauriens, construit par Polyclète, qui avoit aussi bâti le tholus. Dans l'enceinte du bois il y avoit un temple de Diane, un temple de Vénus et Thémis, un stade, et d'autres édifices construits par les ordres de l'un des Antonins. On y voyoit aussi quelques statues, plusieurs colonne, sur lesquelles étoient inscrits les noms de ceux qui avoient obtenus guérison par le secours d'Æsculape. Un des bois sacrés les plus célèbres étoit celui appelé *Altis*, qui entouroit le temple de Jupiter à Olympie, dans le territoire de Pise. Il étoit vénéré dans toute la Grèce, parce qu'on y célébroit les jeux olympiques. Ce bois, composé d'oliviers sauvages, étoit entouré d'un mur; et contenoit, outre le temple de Jupiter, plusieurs autres temples, divers édifices, beaucoup d'autels, et un grand nombre de statues de dieux et de vainqueurs dans les jeux olympiques; on dit que le nombre de ces statues s'est élevé environ à mille. Le temple de Junon se distinguoit par sa richesse en statues et autres ouvrages de l'art; le temple de Vesta, qui portoit le nom de *Metroon*, et qui étoit orné de statues des empereurs romains, étoit remarquable par sa grandeur; et le temple d'Ilithyie, parce qu'il avoit deux *cellæ*. Il y avoit encore les édifices suivans: le Pelopium, près du temple de Jupiter: c'étoit une place consacrée à Pélops, entourée d'un mur, plantée d'arbres et ornée de statues. Outre le gymnase qui contenoit une palestre et un dromos, il y avoit aussi, dans l'Altis, un stade. A côté du gymnase étoit le Prytanée, l'édifice où s'assembloit le sénat, et dans lequel on couronnoit aussi les vainqueurs dans les jeux olympiques. A quelque distance de-là étoit le Philippeum, édifice circulaire cons-

truit par Philippe de Macédoine. Une place particulière, appelée Hippodamium, étoit consacrée à Hippodamie, à laquelle les femmes offroient une fois par an un sacrifice. Il y avoit aussi différens portiques, dont l'un fut appelé Pœcile (*Voy.* ce mot), à cause des peintures dont il étoit orné, ou bien *Echus* et *Heptaphonos*, parce qu'il y avoit un écho qui répétoit sept fois la voix. Au nord du temple de Junon, il y avoit encore des édifices particuliers qu'on appeloit les trésors (*V.* ce mot), et qui contenoient les dons que les différentes villes de toute la Grèce avoient offerts à Jupiter.

Les temples ægyptiens sont remarquables par le volume de leurs masses, par le nombre et la disposition des colonnes enfermées dans plusieurs enceintes de murs, qui vont assez ordinairement jusqu'à la dernière petite cella, qui semble n'être qu'une étable ou une espèce de loge pour l'animal sacré qu'on y nourrissoit. Mais plus cette petite pièce, dans laquelle il est probable que personne n'entroit, excepté les prêtres, étoit simple; et plus l'entrée et les portiques qui y conduisoient avoient de magnificence, et plus les effets de l'architecture y étoient magiques et variés.

Des obélisques, des statues colossales étoient ordinairement placés à l'entrée. Ils étoient quelquefois précédés par des allées de sphinx ou de lions d'une forte proportion. Tout près de la porte, deux corps lisses, élevés et de forme pyramidale, se font remarquer; ils étoient souvent couverts de bas-reliefs hiéroglyphiques. Un encorbellement creusé en forme de gorge, est le seul couronnement qui tienne lieu d'entablement, soit à la porte elle-même, soit aux deux masses élevées qui l'accompagnent.

Aucun fronton, aucun toit ne surmonte et ne corrompt la direction de cette ligne horizontale, qui annonce l'appui de la plate-forme, dont ces temples étoient couverts, et où il est probable que les prêtres passoient les nuits, suivant l'usage du pays. C'est là qu'ils avoient la facilité de faire, sous un beau ciel, toutes les observations astronomiques, qui étoient une de leurs occupations principales. On étoit donc frappé, avant d'entrer, par la grandeur de ces masses lisses et élevées, par leur imposante simplicité, et par l'arrangement symmétrique de ces figures hiéroglyphiques dont elles étoient revêtues. L'énorme grandeur des blocs employés à leur construction, la difficulté de leur transport, de leur taille et de leur poli, les faisoient paroître des ouvrages plus qu'humains. Les obélisques et les figures colossales qui se détachoient sur ces fonds larges, avoient toute leur valeur, et produisoient nécessairement la plus vive impression sur le voyageur qui passoit près d'eux, en frémissant de crainte et d'admiration. La scène changeoit en entrant dans la première enceinte, et se varioit successivement par la position différente des colonnes, le plus souvent colossales, qui y étoient distribuées, tantôt en péristyle à un seul ou double rang, tantôt en portiques à quatre files de profondeur, et qui se présentoient sur le flanc du voyageur ou devant lui, près de son passage, ou assez éloignées pour que sa vue fût agréablement occupée par le spectacle de leur richesse, par l'éclat et le ton de leurs marbres, et par le jeu varié de leur ombre aux différentes heures du jour. Tous ces corps en repos sembloient se mouvoir autour de lui dans ces enceintes, à mesure qu'il avançoit, parce que les points de vue se varioient à chaque instant. Différentes émotions se succédoient, et apportoient dans son ame ce trouble et cette inquiétude dont les prêtres savoient profiter pour accréditer leurs

fables et leurs oracles. C'est ainsi, n'en doutons point, que ces hommes, qui possédoient seuls de grandes connoissances au milieu d'un peuple ignorant, se servoient du pouvoir de l'architecture et des autres arts, pour attirer par la curiosité, et pour frapper par la grandeur du spectacle, les hommes dont ils vouloient diriger les actions. On n'entroit qu'avec difficulté, certains jours seulement, dans ces enceintes mystérieuses; on y éprouvoit des sensations nouvelles par l'organe de la vue; on y entendoit des choses extraordinaires, et l'on en rapportoit quelques préceptes de morale ou quelque plante salutaire pour adoucir les maux de l'humanité. Les façades latérales n'étoient que de grands murs, tantôt lisses, et tantôt ornés d'hiéroglyphes; leur simplicité, autant que leur étendue et la curiosité excitée par ces écritures allégoriques, redoubloient le desir que chacun avoit de pénétrer dans l'intérieur, pour y admirer les merveilles dont il entendoit parler à ceux qui avoient le bonheur d'être initiés; il faisoit alors, pour obtenir cette faveur, tous les sacrifices qu'on exigeoit de lui.

Cette architecture étoit noble, sévère, imposante, au plus haut degré, et semble encore être indestructible après plus de 40 siècles d'existence. De telles idées, dit M. Legrand, ne sont point l'enfance de l'art, comme on l'a trop souvent répété; elles sont, au contraire, le fruit d'une longue civilisation, d'une haute sagesse, et d'une tendance bien marquée vers la solide gloire. Ce style élevé n'est point assez connu; il mérite d'être approfondi dans toutes ses parties, étudié dans tous ses détails, et reproduit, lorsque l'on aura pour but de frapper son siècle d'étonnement, en léguant ses monumens et son nom aux siècles à venir. Les temples grecs, ajoute-t-il, offroient un autre aspect; ce peuple léger, spirituel, pressé de jouir, vouloit un spectacle de tous les momens; aussi ses temples, moins étendus, présentoient-ils au-dehors la riche décoration d'un péristyle. La plus grande simplicité de la forme étoit alliée dans leur masse à la plus grande richesse que puissent présenter les colonnes. Un fronton peu élevé, sur-tout en comparaison des nôtres, couronnoit leur façade, et recevoit l'inclinaison latérale du toit, convert le plus souvent de dales de marbre. Ainsi l'unité la plus complète dans la forme, le ton et la matière, existoit dans ces édifices, riches de leur propre fonds, grands sans être colossaux, simples dans leur intérieur, mais dont l'enceinte renfermoit des chefs-d'œuvre.

A l'article Architecture hébraïque, tom. 1, pag. 58 et suiv. j'ai donné des détails sur le temple de Jérusalem; et à celui de l'Architecture indienne, j'ai parlé des temples indiens.

Quant aux temples des Chrétiens, *Voy.* Eglise.

Nous avons encore des restes de plusieurs des différentes sortes de temples, et nous en avons cité quelques exemples. Les médailles nous font aussi connoître les formes variées des temples. Les anciens ont souvent pris ces édifices pour types de leurs monnoies. Elles nous offrent des temples quarrés oblongs et des temples circulaires; des temples élevés sur des degrés qui sont de tous les côtés de l'édifice, et d'autres qui sont placés sur une construction à laquelle on monte par des marches, placées uniquement à la façade antérieure. Il y a sur les médailles de ces temples à 4, 6, 8 et 10 colonnes. Une médaille de Vérus, frappée à Corinthe, nous offre un temple *in Antis;* et une médaille de Trajan, frappée à Galatia, nous fait voir un Prostylos, où l'on a supprimé les deux colonnes placées entre celles des angles, afin d'avoir

la place nécessaire pour y figurer la statue du dieu *Mensis*, que les Galatiens adoroient principalement. Plusieurs médailles de Corinthe nous offrent différens temples circulaires; on en trouve aussi sur quelques médailles impériales; ces dernières offrent sur-tout des temples de Vesta, de Mars et de Junon Martialis; tous ces temples paroissent être monoptères. Les anciennes médailles grecques nous présentent rarement des temples; on en trouve plus fréquemment sur les médailles des temps postérieurs, et qui ont été frappées dans les contrées habitées par des Grécs, mais soumises aux Romains; on en trouve également sur beaucoup de médailles romaines et des colonies de ce peuple. Dans les temps plus reculés les Grecs plaçoient sur leurs médailles des types simples; ils avoient même de certains types nationaux dont ils s'éloignoient fort rarement. Ils ne firent des changemens à cet égard, qu'à l'époque où les Romains devinrent maîtres de la Grèce. Ils imitèrent depuis l'usage des Romains, de choisir, pour types de leurs médailles, des sujets historiques et symboliques. Dès cette époque, les types furent plus variés et d'une composition plus riche; on y employoit plus fréquemment des temples. Les Grecs de ces temps, qui cherchoient à flatter les empereurs de toutes les manières possibles, ne négligeoient point de profiter de cette occasion que leur offroient les médailles. Ils y figuroient tantôt les temples construits ou rétablis par les empereurs, tantôt ceux qui avoient été établis dans les provinces grecques en l'honneur de ces princes. Ils regardoient encore comme un témoignage de la plus grande estime, et en quelque sorte d'honneur divin, lorsqu'au revers de la tête d'un empereur ils plaçoient le temple du dieu tutélaire de la ville.

Il faut cependant se servir, avec une certaine précaution, de ces médailles ornées de figures de temples; autrement on risqueroit de se faire de fausses idées sur l'architecture de certains temples. Souvent le graveur du coin s'éloignoit de l'original qu'il vouloit représenter, pour en donner une figure telle qu'elle convenoit à ses idées. Lorsqu'il vouloit offrir en même temps la statue du dieu auquel le temple étoit consacré, il supprimoit quelquefois les colonnes du milieu de la façade, et ne laissoit que les colonnes des coins, ou bien il rapprochoit les colonnes du milieu, de celles des coins, afin de gagner de la place pour la statue du dieu. Quelquefois, au lieu de figurer l'entablement d'après une ligne droite, il lui donnoit un cintre dans le milieu, à l'endroit où se trouvoit la statue du dieu, ou bien il le supprimoit entièrement, de sorte que, dans les temples à deux colonnes, la corniche du fronton pose immédiatement sur les colonnes, et que la statue s'élève jusqu'à la sommité du fronton. La partie supérieure du fronton de quelques médailles, a quelquefois la forme d'un dôme ou d'un demi-cercle; quelquefois le fronton est posé seulement sur les colonnes du milieu, et le temple paroît couvert d'un toit plat des deux côtés. On trouve encore des médailles sur lesquelles, contre les règles de l'architecture, il y a un nombre impair de colonnes à la façade principale du temple. C'est ainsi qu'une médaille de Tibère, frappée à Abdère, offre un temple à cinq colonnes. Il est incontestable que beaucoup de graveurs ne connoissoient pas assez les règles de l'architecture, pour donner aux temples qu'ils figuroient une forme analogue à ces règles, ou bien ils n'avoient pas l'intention de figurer de véritables temples. Ils avoient adopté, pour cer-

tains temples, une forme déterminée. Celui de Vénus Paphia surtout, a sur les médailles une forme particulière. Sur une espèce de stylobate, devant lequel il y a une place demi-circulaire, s'élèvent trois pyramides, ou bien il n'y a qu'une seule pyramide au milieu, et de chaque côté un vase ou un candelabre. Souvent au-dessus du milieu on voit s'élever une construction simple, sur laquelle étoient quelquefois deux colonnes. Toutes les médailles cependant ne méritent pas le reproche d'offrir des représentations inexactes de temples, et de s'éloigner trop des règles de l'architecture; nous en trouvons, au contraire, plusieurs qui ont des figures exactes. Et lors même que dans le fronton et l'entablement les proportions prescrites ne sont pas toujours observées sévèrement, on voit, par ces représentations, quelle étoit la forme de l'ensemble. Les plus belles représentations de temples se trouvent sur les médailles de quelques familles romaines; par exemple, de la famille *Petillia* et *Volteja*, et sur les médailles impériales, à-peu-près jusqu'au temps de Commode. On ne sera pas étonné que dans les pays grecs conquis par les Romains, ces représentations n'aient pas été faites avec autant de soin, parce qu'à cette époque l'art y étoit déchu, et que les meilleurs artistes s'étoient retirés à Rome. Parmi ces temples figurés sur les médailles, les uns sont dédiés aux dieux protecteurs des villes, les autres appartenoient à une nation en commun; d'autres enfin à des villes qui avoient la dignité du néocorat. Les temples des dieux adorés spécialement par une ville, se voient sur différentes médailles. Nous en citerons quelques-unes. Sur une médaille d'Athènes on voit l'Acropole et le Parthénon. Le temple de Vénus Paphia se voit sur les médailles de l'île de Chypre, de Sardes en Lydie, et de la ville de Pergame en Mysie. Le temple de Diane d'Ephèse sert de type à beaucoup de médailles de cette ville; on le voit aussi sur des médailles de Magnésie sur le Mæandre, d'Abydus, et de plusieurs villes. Le temple de Diane Pergæa se voit sur les médailles de Perga en Pamphylie; celui de Junon Pronuba ou Samia sur les médailles de Samos, et le temple d'Apollon sur les médailles d'Apollonia en Mysie, et de plusieurs autres villes. Le temple de Jupiter Capitolin à Rome se trouve, non-seulement sur une médaille de la famille Petillia, mais encore sur celles de plusieurs empereurs, tels que Vespasien et Domitien, qui ont rétabli ce temple, qui étoit devenu souvent la proie des flammes. Sur les médailles d'Auguste on voit aussi le temple de Jupiter Tonant, que cet empereur avoit fait construire à Rome avec beaucoup de magnificence. Quant aux temples communs à une nation entière, nous en trouvons sur les médailles de l'Asie Proconsulaire, de la Bithynie, de la Cilicie, de la Galatie, de l'Ionie, de Lesbos, de la Macédoine, de la Phœnicie et du Pont. On les figuroit sans doute sur les médailles des villes de ces contrées, parce que ces villes servoient de point de réunion à ces différentes peuplades. A l'endroit où étoient ces temples, on célébroit les réunions solennelles de ces peuples, pour délibérer sur le bien public de l'état, sur les alliances à faire avec d'autres peuples, sur la paix et sur la guerre. A ces occasions on sacrifioit aux dieux, et on célébroit des jeux solennels. Lorsque, sous la domination des Romains, les Grecs eurent perdu leur liberté, ils n'osèrent plus délibérer dans ces assemblées, qui dès-lors n'avoient d'autre but que de célébrer des fêtes communes, désignées par le mot ΚΟΙΝΟΝ. Beaucoup de ces médailles, sur lesquelles ce mot κοινον

indique ces fêtes communes, ont, pour cette raison, les mêmes types que les médailles relatives aux différens jeux publics. Beaucoup de médailles, sur lesquelles il est fait mention du néocorat, ont pour type des temples. En effet, on ne pouvoit pas choisir un type plus convenable, parce que cette dignité donnoit le droit de présider au temple. Dans les anciens temps, le nom de *neocoros* désignoit sans doute celui qui étoit chargé de nettoyer le temple. Dans la suite on confia au néocore, non-seulement l'inspection du temple pour y tenir tout en ordre, mais on le chargea aussi de maintenir ses droits et ses priviléges, on lui confioit la garde du trésor sacré, et sous les Romains il avoit soin des sacrifices et des jeux solennels. La considération que donnoit cette charge fit qu'on la regardoit comme l'une des premières charges de l'état, et que les magistrats de plusieurs villes portoient le titre de *néocore*, qui leur est même attribué quelquefois sur les médailles. Quelques villes avoient des corps ou colléges entiers de *néocores*, dont le plus âgé jouissoit d'une considération particulière. Les villes même regardoient comme une distinction honorable d'être les *néocores* de leurs divinités tutélaires. C'est ce qui eut lieu, surtout depuis le temps que les Romains s'étoient rendus maîtres de la Grèce; car alors les villes grecques, surtout celles de l'Asie mineure, rendoient les honneurs divins aux empereurs, les plaçoient au même rang que leurs divinités tutélaires, leur élevoient des temples, et sollicitoient la permission d'être les néocores de l'empereur, qui leur avoit accordé des bienfaits, ou qu'ils vouloient sur-tout honorer. Plusieurs de ces villes se glorifient, sur leurs médailles, d'avoir obtenu, pour la seconde et même pour la troisième fois, les honneurs du néocorat. Les médailles qui ont rapport au néocorat n'offrent quelquefois qu'un seul temple; quelquefois il y en a deux et même trois; tantôt avec, tantôt sans les statues des divinités, auxquelles ces temples sont consacrés. Quelquefois on y voit des vases avec des palmes, pour indiquer que le néocore étoit aussi chargé de faire célébrer les jeux. Quelquefois on remarque, à côté du temple, l'empereur figuré dans l'attitude de sacrifier, ainsi qu'on le voit sur un médaillon d'Elagabale, frappé à Ephèse, et sur différentes autres médailles du même empereur, frappées à Pergame. Pour indiquer d'une manière bien frappante le néocorat des villes et le soin qu'ils prenoient de protéger leurs temples, on figuroit quelquefois le génie de la ville portant sur ses mains un ou deux temples, ainsi qu'on le voit sur des médailles de Périnthe, frappées sous Septime Sévère et sous Caracalla, sur d'autres de Philippopolis, frappées sous Elagabale, et sur des médailles de Julia Domna, frappées à Smyrne, etc. etc.

Sur le tabernacle des Juifs, dans le désert, on peut consulter, entre beaucoup d'autres auteurs : les *Antiquités judaïques* de JOSEPHE, livre III, chapitre 17 et suiv. — *Philippe* AQUINAS, *Explications littérales, allégoriques et morales du tabernacle;* Paris, 1624, in-4°. — GREW, dans le IVe livre de sa *Cosmologie sacrée*, écrite en anglais. — LUND, dans ses *Antiquités judaïques*. — *Salomo* VAN-TILL, *Commentarius de Tabernaculo Mosis;* Amstelod. 1714, in-4°. — *Gustav.* PERINGERUS, *Historia tabernaculi mosaici;* Upsal, 1668. — *Albert* SCHULTENS, *de Mysteriis tabernaculi mosaïci;* Franeq. 1729, in-4°. — *Joann. Gottfr.* TYMPIUS, *Tabernaculum e monumentis mosaïcis descriptum;* Jen. 1731, in-4°. — *Henr.* BENZELIUS, *Templum*

mosaicum, dans son *Syntagma dissertationum*, tom. II, pag. 97, et suiv. — WICHMANSHAUSEN, *de Velis tabernaculi et templi*; Witt. 1718. — *Sebald.* RAUIUS, *Comm. de iis quæ ex Arabia in usum tabernaculi fuerunt petita*; Ultraj. 1733, réimpr. à Léips. 1755.

Sur le temple de Jérusalem on peut consulter JOSEPHE, dans ses *Antiquités judaïques*, livre VIII, chap. 3. — Les Commentateurs des passages de la Bible, où il est question de ce temple. — *Portrait du temple de Salomon*, par *Jaq. Juda* LÉO; Amsterd. 1643, in-4°. — *Jean* LIGHTFOOT, *Descriptio templi hierosolymitani, præsertim quale erat tempore servatoris nostri*, réimprimé dans le premier volume de ses œuvres; Roterd., 1686, in-fol. — *Samuel* LÉE, sur le Temple et le Sacerdoce (en anglais); Lond. 1665, in-fol. — *Matthias* HAFENREFFERUS, *de Templo Ezechielis*; Tubing. 1613, in-fol. — *Gemelli* CARRERI, à la p. 142 du premier volume de la trad. française de son Voyage; Paris, 1719, in-12, décrit l'état dans lequel le temple de Jérusalem étoit de son temps. Il faudra sur-tout consulter le second chapitre de l'*Histoire de l'Architecture chez les anciens* (en allemand), par M. STIEGLITZ, dont on trouve un extrait à l'art. ARCHITECTURE HÉBRAÏQUE, *supra*, t. I, p. 38, et suiv.

Sur les temples des anciens Grecs et Romains, on peut consulter: *Jul. Cæs.* BULENGERUS, dans le dernier chapitre du IIIe livre de son ouvrage *de Templis Ethnicorum*, dans le septième tome du *Trésor des Antiquités grecques* de GRONOVIUS. — *Joh.* KOOL, *de Templis antiquorum*; Lugd. Bat. 1695. — *Phil.* VENUTI a donné, dans le deuxième volume, pag. 211, des Mémoires de l'Académie de Cortone, une dissertation italienne sur les *Temples anciens*. — Sur les temples de Rome on trouvera des détails dans la topographie de cette ville, par Donatus, Nardini, etc. *Jac.* GUTHERIUS, *de jure Pontificio*, lib. III. — *Justus* RYCQUIUS, *de Capitolio*. — *Jos.* CASTALIO, *de templo Pacis*; Rom. 1614, in-4°, et dans le tome IV du *Trésor de Grævius*. — RUDBECK, dans son *Atlantica*, tom. I, pag. 247. — *Temples anciens et modernes, ou Observations historiques et critiques sur les plus célèbres monumens d'architecture grecque et gothique*, par M. l'abbé MAY; Paris, 1774, in-8°. — Mais sur-tout STIEGLITZ, dans son *Archæologie de l'Architecture des Grecs et des Romains* (en allemand); Weimar, 1801, trois vol. in-8°, dont cet article est en grande partie extrait.

TEMPS; c'est, en général, toute mesure du son, quant à la durée. Une succession de sons, quelque bien dirigée qu'elle puisse être dans sa marche, dans ses degrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit, pour ainsi dire, que des effets indéterminés. Ce sont les durées relatives et proportionnelles de ces mêmes sons, qui fixent le vrai caractère d'une musique, et lui donnent sa plus grande énergie. Le temps est l'ame de la musique; les airs dont la mesure est lente nous attristent naturellement; mais un air gai, vif et bien cadencé, nous excite à la joie. Otez la mesure, détruisez la proportion des temps, les mêmes airs resteront sans charme et sans force, et deviendront incapables de plaire et d'intéresser. Le temps, au contraire, a sa force en lui-même; elle dépend de lui seul, et peut subsister sans la diversité des sons. Le tambour nous en offre un exemple, quoique grossier et très-imparfait, parce que le son ne s'y peut soutenir. On considère le temps, en musique, ou par rapport au mouvement général d'un air, et dans ce sens on dit qu'il est lent et vite; ou selon les parties ali-

quotes de chaque mesure, parties qui se marquent par des mouvemens de la main ou du pied, et qu'on appelle particulièrement des temps; ou enfin selon la valeur propre de chaque note. Il a été question des temps de la musique grecque au mot RHYTHME; on parlera ici des temps de la musique moderne. Nos anciens musiciens ne connoissoient que deux espèces de mesure ou de temps; l'une à trois temps, qu'ils appeloient mesure parfaite; l'autre à deux, qu'ils traitoient de mesure imparfaite, et ils appeloient temps, modes ou prolations, les signes qu'ils ajoutoient à la clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces mesures. Ces signes ne servoient pas à cet unique usage, comme ils font aujourd'hui, mais ils fixoient aussi la valeur relative des notes, comme on a déjà pu voir aux mots MODE et PROLATION, par rapport à la maxime, à la longue et à la semi-brève. A l'égard de la brève, la manière de la diviser étoit ce qu'ils appeloient plus précisément temps, et ce temps étoit parfait ou imparfait. (*V.* MUSIQUE EN FRANCE, t. II, p. 547.) Nous avons bien retenu la mesure triple des anciens, de même que la double; mais par la plus étrange bizarrerie, de leurs deux manières de diviser les notes, nous n'avons conservé que la sous-double, quoique nous n'ayons pas moins besoin de l'autre; de sorte que, pour diviser une mesure ou un temps en trois parties égales, les signes nous manquent, et à peine sait-on comment s'y prendre; il faut recourir au chiffre et à d'autres expédiens qui montrent l'insuffisance des signes. Nous avons ajouté aux anciennes musiques une combinaison de temps, qui est la mesure à quatre; mais comme elle peut se résoudre toujours en deux mesures à deux, on peut dire que nous n'avons absolument que deux temps et trois temps pour parties aliquotes de toutes nos différentes mesures. Il y a autant de différentes valeurs de temps qu'il y a de sortes de mesures et de modifications de mouvement. Mais quand une fois la mesure et le mouvement sont déterminés, toutes les mesures doivent être parfaitement égales, et tous les temps de chaque mesure parfaitement égaux entre eux. Or, pour rendre sensible cette égalité, on frappe chaque mesure, et l'on marque chaque temps par un mouvement de la main ou du pied, et sur ces mouvemens on règle exactement les différentes valeurs des notes, selon le caractère de la mesure. Des divers temps d'une mesure, il y en a de plus sensibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales. Le temps qui marque davantage s'appelle temps fort; celui qui marque moins se nomme temps foible: c'est ce que Rameau appelle temps bon et temps mauvais. Les temps forts sont, le premier dans la mesure à deux temps, le premier et le troisième dans les mesures à trois et quatre. A l'égard du second temps, il est toujours foible dans toutes les mesures, et il en est de même du quatrième dans la mesure à quatre temps. Si l'on subdivise chaque temps en deux autres parties égales, qu'on peut encore appeler temps ou demi-temps, on aura temps fort pour la première moitié, temps foible pour la seconde, et il n'y a point de partie d'un temps qu'on ne puisse subdiviser de la même manière. Toute note qui commence sur le temps foible et finit sur le temps fort, est une note à contre-temps, et parce qu'elle heurte et choque en quelque façon la mesure, on l'appelle SYNCOPE. (*Voyez* ce mot.) Ces observations sont nécessaires pour apprendre à bien traiter les dissonances, car toute dissonance bien préparée doit l'être sur le temps foible, et frappée sur le temps fort.

excepté cependant dans des suites de cadences évitées où cette règle, quoiqu'applicable à la première dissonance, ne l'est pas également aux autres.

TEMPS JUSTE. *V*. A TEMPO GIUSTO, t. I, p. 90.

TENDRE; on dit des couleurs tendres, comme on dit des couleurs dures, et ces deux mots sont opposés entr'eux. Ils ont été transportés métaphoriquement du sens du toucher à celui de la vue. Il semble que des couleurs douces et suaves produisent sur les yeux le même effet que des choses délicates et tendres opèrent sur la vue.

TENDREMEMT; cet adverbe, écrit à la tête d'un air, indique un mouvement lent et doux, des sons filés gracieusement et animés d'une expression tendre et touchante. Les Italiens se servent du mot *amoroso* pour exprimer à-peu-près la même chose; mais le caractère de l'amoroso a plus d'accent, et respire je ne sais quoi de moins fade et de plus pathétique. *V*. PATHÉTIQUE.

TENDREMENT; peindre tendrement, c'est peindre d'une manière suave et moelleuse.

TENDRESSE; comme on dit peindre tendrement, on dit aussi peindre avec tendresse. On peut également opérer avec tendresse dans la sculpture et dans la gravure. L'Andromède du Puget a été faite avec tendresse, et au contraire, les statuaires florentins ont été sujets à opérer durement. Le burin de Drevet avoit de la tendresse, celui de Baléchou en manquoit.

TENEUR; terme de plain-chant, qui marque, dans la psalmodie, la partie qui règne depuis la fin de l'intonation jusqu'à la médiation, et depuis la médiation jusqu'à la terminaison. Cette teneur, qu'on peut appeler la dominante de la psalmodie, est presque toujours sur le même ton.

TENIE; moulure plate, en façon de petite bande. *Voyez* LISTEL.

TENOR; ancien terme de chant, auquel on substitue présentement celui de taille. C'est la seconde des quatre parties de la musique, en comptant du grave à l'aigu. C'est la partie qui convient le mieux à la voix d'homme la plus commune, ce qui fait qu'on l'appelle aussi voix humaine par excellence. La taille se divise quelquefois en deux autres parties, l'une plus élevée, qu'on nomme première ou haute-taille; l'autre plus basse, qu'on appelle seconde ou basse-taille.

TENTE; c'est une espèce de pavillon couvert dans toute son étendue d'une pièce de toile, soutenue avec des pieux, et tendue avec des cordes. Différens passages d'Homère prouvent que ses héros n'habitoient point sous des tentes. C'étoit tout simplement des huttes de terre et de bois, couvertes de roseaux; c'est ainsi qu'Homère nous peint à-peu-près l'habitation d'Achille. Un artiste pèche donc contre l'usage de ces temps reculés, en plaçant dans un sujet grec des tentes semblables à celles des modernes. L'usage des tentes eut lieu chez les Romains; on en voit sur les bas-reliefs de la colonne antonine.

TÉPIDARIUM, nom de l'une des pièces des bains des Romains. (*V*. BAINS, tom. I, pages 99 et 100.) Dans les thermes de Dioclétien, avant leur démolition, le tépidarium paroît avoir été d'une structure magnifique; c'étoit un grand salon octogone, de figure oblongue dont chaque face formoit un demi-cercle, et dont la voûte étoit soutenue par plusieurs rangs de colonnes d'une hauteur extraordinaire.

TERÉBINTHE (*Juniperus*); le bois de cet arbre, d'une couleur foncée, étoit, selon Pline, employé pour en faire des vases, et pour servir de placage pour couvrir des ouvrages de bois commun. On le

tiroit d'Epire, de la Troade ou de Damas. On l'ornoit avec de l'ivoire; à cause de l'opposition des couleurs.

Térébra; dans le dernier chapitre de son *Histoire naturelle*, Pline fait mention de cet instrument des graveurs en pierres fines, qui probablement répond à celui qui, sous le nom de *tarière*, est encore d'une grande utilité dans la glyptique. Natter et Mariette donnent à cet instrument le nom de *charnière*, mais celui de tarière lui convient mieux. C'est un petit instrument pointu, qui, mis en mouvement par le touret, sert à percer une pierre dans toute son épaisseur, sans risquer de la casser; il sert aussi à abattre de la matière en commençant l'ouvrage.

On désignoit aussi, par le mot *térébra*, une machine de guerre dont les anciens se sont servi dans les siéges pour percer les murs de la ville assiégée. C'étoit une espèce de bélier qu'on faisoit agir en le tournant sur lui-même, comme une tarière.

Terme; on donne le nom de termes à des statues dont la partie inférieure se termine dans la forme d'un obélisque renversé, ce qui s'appelle gaîne. Cette forme a été empruntée des anciens hermès, et rappelle à l'enfance de l'art, au temps où, pour représenter une figure d'homme, on se contentoit de mettre une tête sur une base carrée. *V.* Hermès, Gaîne; et dans mon *Dictionn. de Mythol.* l'article Terminus.

Termes techniques, *V.* Technique.

Terminé, *V.* Achevé, Fini, Plinthe, Finir, Terminer.

Terminer; ce mot signifie porter un ouvrage à la perfection que l'artiste est capable de lui donner. Il est, à cet égard, synonyme de *finir*. Cependant on ne peut pas toujours employer indifféremment ces deux verbes. On dit *finir à l'excès*, et on ne dit pas *terminer à l'excès*. On dit aussi, il faut *finir* cela davantage, et on ne peut pas dire, il faut *terminer* cela davantage. Le participe *fini* prend une signification substantive; on dit un *fini* précieux, un *fini* excessif, un beau *fini*, et on ne dit pas un *terminé* beau, excessif, précieux. *V.* Fini, Finir.

Terpandrien. Pollux nous apprend que le nome terpandrien étoit ainsi appelé de son auteur Terpandre. Puisque celui-ci étoit un joueur de cithare, le nome devoit être propre à cet instrument.

Terrain ou Terrein, est le fond sur lequel on bâtit un édifice. Les architectes en distinguent de plusieurs sortes, relativement à leur différente consistance; savoir, terrain de roche, de tuf ou sable fort, de gravier, de sable maigre, de glaise, de vase, etc.

Terrain, est, en peinture, surtout dans le paysage, un espace de terre distingué d'un autre et un peu nud, sur lequel il n'y a ni bois fort élevés, ni montagnes fort apparentes. Les terrains aident beaucoup à la perspective d'un paysage, parce qu'ils se chassent les uns les autres, soit par le clair-obscur, soit par la diversité des couleurs, soit enfin par une liaison insensible qui conduit d'un terrain à l'autre.

Terrasse; c'est, en architecture, la couverture d'un bâtiment en plate-forme, recouverte, soit en dalles de pierre, soit en plomb ou en pierre à fusil, posée avec un mortier de ciment; telle est celle de l'Observatoire. En terme de jardinage, une *terrasse* est un ouvrage de terre élevé et revêtu d'une forte muraille avec contreforts, soit pour raccorder l'inégalité d'un terrein, soit pour découvrir les environs d'un lieu. Quand la terre est forte, on se contente de faire des taluts coupés

à chaque extrémité. On orne les terrasses d'arbrisseaux, de charmilles à hauteur d'appui, ou d'allées couvertes. Les figures et les fontaines contribuent encore beaucoup à leur décoration. On appelle *contre-terrasse*, une terrasse élevée au-dessus d'une autre, pour quelque raccordement de terrain ou élévation de parterre. (Pour *terrasse*, en peinture, *Voyez* PAYSAGE, t. III, p. 108.) On entend par *terrasse*, en sculpture, la surface supérieure inclinée de la plinthe, sur laquelle pose une figure, un groupe. Enfin, *terrasse* se dit, en style d'ouvriers lapidaires, de quelques parties dans une pierre précieuse, qui ne peuvent souffrir le poliment.

TERRE. *Voy.* CYBÈLE dans mon *Dictionnaire Mythologique.*

TERRE (MURS DE), *V.* PISÉ.

TERRE CUITE; la terre ou l'argile a été la première matière employée par les artistes. (*Voy.* ARGILE, MODELER, MODELEUR.) Au temps de Pausanias, on voyoit dans plusieurs temples des statues de divinités en argile, entr'autres à Tritæa en Achaïe. Dans le deuxième chapitre du premier livre de sa *Description de la Grèce*, PAUSANIAS fait mention d'un temple de Bacchus dans lequel il y avoit plusieurs ouvrages en terre cuite, dont l'un représentoit *Amphictyon*, roi d'Athènes, donnant un repas à Bacchus et aux autres dieux. Dans le chapitre suivant, il dit que dans le Céramique il y avoit aussi beaucoup d'ouvrages en terre cuite; on y conservoit, entr'autres, deux morceaux de cette matière, dont l'un représentoit THÉSÉE, qui précipite dans la mer le brigand SCIRON, et AURORE, qui enlève CÉPHALE. (*V.* ces mots dans mon *Dictionnaire de Mythologie.*) Quelquefois on peignoit ces figures de terre. Pline et Pausanias nous en rapportent plusieurs exemples, entr'autres celui d'une statue de Jupiter, de terre cuite, peinte en rouge, à Phigalie, en Arcadie. Dans les premiers temps de l'art, on peignoit aussi les bas-reliefs exécutés en terre cuite. Dans la suite, on ne se permettoit plus d'employer ce procédé, mais les anciens n'ont jamais dédaigné d'employer la terre cuite à leurs monumens publics. Souvent les bas-reliefs de terre cuite étoient employés aux frises des temples. Ils servoient aussi de modèles aux artistes. Pour les multiplier, on les mouloit dans des creux préparés; c'est pourquoi on trouve tant de bas-reliefs en terre cuite, qui se ressemblent absolument; on les retouchoit ensuite avec l'ébauchoir. On trouve de ces bas-reliefs avec un trou assez grand pour y passer une corde; on peut croire, d'après cela, qu'on les suspendoit aussi dans les ateliers des artistes. Plusieurs tombeaux trouvés sur la voie Appia et dans les campagnes de Rome, ainsi que le petit temple dit de l'Honneur et de la Vertu, ont des ornemens en terre cuite. Les ruines d'Herculanum et de Pompéii sont remplies de fragmens de bas-reliefs, de fleurons, d'ornemens de tout genre exécutés en terre cuite. Ces fragmens ornent les cabinets de presque tous les antiquaires. Celui de la Bibliothèque impériale en possède plusieurs, et j'en ai publié quelques-uns dans le second volume de mes *Monumens antiques inédits*. Il y en a d'ægyptiens, de grecs, d'étrusques, de romains, de mauresques, etc. L'usage des ornemens de terre cuite s'est conservé, par tradition, en Italie, et les villes de Milan, de Pise, de Sienne, de Florence, de Venise, de Rome, de Naples, et ses environs, fournissent mille exemples de cet emploi depuis la renaissance des arts. Il en existe dans la plupart des villes d'Espagne, et le château de Madrid, bâti anciennement dans le bois de Boulogne,

près Paris, étoit décoré de belles frises, de compartimens et autres ornemens en terre cuite recouverte d'émail de faïence. Cette matière donne un moyen facile, prompt, solide et peu dispendieux de former des décorations en sculpture, que l'on peut laisser en couleur de terre cuite, ou que l'on recouvriroit à volonté de stucs blancs ou coloriés, comme faisoient les anciens, ou d'émail en faïence, pour opposer plus de résistance aux pluies et à la gelée dans nos climats.

TERRES ; nom donné à plusieurs espèces de couleurs qui ont une base terreuse, colorée par un oxyde métallique. Ces terres sont employées depuis un temps très-reculé dans la peinture ; on les rend impalpables en les pulvérisant avec le pilon, et en les broyant avec de l'huile sur un porphyre ; telles sont la *terre de Vérone*, qui donne la couleur verte ; la *terre d'ombre*, qui donne une couleur brune.

TERREUR, TERRIBLE ; la terreur est une des passions les plus violentes ; elle est produite par un danger subit, ou par un malheur grave qui nous frappe inopinément. Celui qui l'a éprouvée craindra toujours de retomber dans la même situation. Les beaux-arts peuvent donc produire des terreurs salutaires ; mais le poète dramatique est celui qui a le plus souvent occasion d'employer la terreur. Le peintre et le poète doivent toujours avoir l'intention d'inspirer aux spectateurs l'aversion du mal. C'est ainsi qu'ÆSCHYLE, dans ses *Euménides*, a employé la terreur pour inspirer aux Athéniens la crainte des reproches de la conscience. Il n'est pas difficile d'inventer des situations qui pourront produire la terreur, mais il est difficile de bien amener cette impression ; car si elle est mal amenée, le spectateur ne fera que rire au lieu d'être saisi de terreur. Il y a peu d'ouvrages de peinture qui offrent des situations vraiment terribles. Le Jugement dernier, de Michel-Ange, est du nombre de ceux qui inspirent la terreur.

TERZETTI. *V.* TRIO.

TESSELLATUM PAVIMENTUM ; on appeloit ainsi les pavés composés de petits morceaux de marbre de différentes couleurs.

TESSÈRES ; les tessères étoient des petits morceaux de bois, d'os, d'ivoire, de bronze, qui recevoient divers noms, suivant les différens usages auxquels on les destinoit. Ainsi il y eut des tessères de théâtre, de gladiateur, de libéralité, conviviales, militaires et d'hospitalité. Les premières se distribuoient dans les jeux solennels, et offroient, soit les noms des consuls, soit une tête d'empereur ou un masque de théâtre, avec des lettres au revers ; elles sont ordinairement de forme ronde. La vignette de la préface du tom. IV des *Pitture d'Ercolano*, en offre une de ce genre, qui paroît représenter, d'un côté, la vue extérieure d'un théâtre, et au revers, on lit, en grec, le nom d'Æschyle, accompagné du nombre XII. C'est, jusqu'ici, la seule tessère chargée du nom d'un poète dramatique grec. Sur la même vignette est gravée une autre tessère, où l'on voit un édifice demi-circulaire, au milieu duquel s'élève une espèce de tour ; le revers porte le mot grec *hemi-cycle*, avec le nombre romain XI, et au bas, le nombre grec correspondant. Les tessères de gladiateur avoient la forme d'un cube prolongé, ou si l'on veut, d'un carré long. On les appeloit ainsi, parce qu'on les distribuoit aux gladiateurs comme une sorte de certificat, qu'ils avoient combattu tel jour en public. C'est ainsi, du moins, que quelques-uns ont interprété les lettres SP, *spectatus*, qu'on lit sur plusieurs tessères. Antoine Augustin, Gruter et Reinesius en ont recueilli de

cette espèce, mais on en trouve une collection beaucoup plus ample dans le *Recueil des Inscriptions* de Fabretti. La figure de toutes ces tessères est la même ; les inscriptions qu'on y lit sont d'ordinaire distribuées en quatre lignes, qui occupent les quatre faces, et quelquefois en trois lignes seulement. Elles ne contiennent que le nom du gladiateur, le jour où il a paru en public, et les noms des consuls de l'année. Rarement il y est fait mention de l'arme dont le gladiateur s'est servi. Il en existe cependant une où se trouve un trident, ce qui indiqueroit que Philomusus, dont on lit le nom, étoit du nombre de ces gladiateurs nommés Rétiaires. (*V.* ce mot.) La plus ancienne de ces tessères est datée du consulat de M. Terentius et de C. Cassius, c'est-à-dire, l'an de Rome 681.

On trouve dans les cabinets plusieurs de ces tessères. Du temps des empereurs, on distribuoit au peuple des tessères pour aller recevoir les présens qu'on lui faisoit en blé, en huile, en argent, et en toute autre chose d'un prix plus ou moins considérable ; elles s'appeloient, pour cela, *tessères de libéralité*. Les médailles frappées à l'occasion des distributions faites au peuple, nous en offrent des exemples. On peut mettre dans la même classe les *conviviales*, qui donnoient le droit d'assister aux festins ou banquets publics. Boldetti, d'après Lampridius, en attribue l'invention à Elagabale. L'ordre ou le mot du guet se donnoit, chez les Romains, sur une petite tablette de bois, qu'on nommoit *tessère militaire*. C'étoit à la faveur de cet ordre écrit, ou indiqué par un signe, que les soldats se reconnoissoient entre eux, et se distinguoient des ennemis. Quant aux tessères d'hospitalité (*V.* Hospice), j'ajouterai seulement ici que ces tessères étoient souvent admises dans les comédies des anciens, où elles servoient pour les reconnoissances. Les Romains avoient encore ce qu'ils appeloient *tesseræ lusoriæ*, c'étoient les dés à jouer. *V.* Dé.

On peut consulter, sur les tessères, l'*Antiq. expliq.* de Montfaucon. — Le *Recueil d'antiquités* de Caylus. — *Inscriptionum antiquarum explicatio*, autore Raphaël. Fabretti ; Rom. 1699, in-fol. — *Pitture d'Ercolano*, t. iv, la préface et les notes. — *De Tesseris hospitalitatis*, autore Jac.-Philip. Thomasino ; Amstelodami, 1670, in-12.

Testacea spicata. *V.* Pavé, t. iii, p. 103, col. 2.

Testæ tusæ. *Voyez* Tuileau, Ciment.

Testudo ; on appeloit ainsi une espèce de voûte très-légère et surbaissée, dont on couvroit les grandes salles dans les bains et dans d'autres maisons. Ces voûtes consistoient quelquefois en une carcasse de fer ou de bois recouvert d'un mortier ou stuc. On a trouvé de ces voûtes à Herculanum et à Pompéii mais leur peu de solidite n'a pas pu résister à la catastrophe qui a enseveli ces deux villes. *V.* Lacunar.

Tête ; c'est la partie supérieure et antérieure d'un animal ; ce mot se dit aussi de la représentation de cette partie, soit par le dessin, ou la peinture ou la sculpture. Dans la figure de l'homme, c'est celle de toutes les extrémités à laquelle les artistes doivent mettre le plus de choix et d'étude, parce que les regards se portent d'abord sur la tête, qui est le principal siége de la beauté, et que c'est sur elle que se peignent les plus foibles nuances des affections de l'ame. (*Voyez* sur les parties de la tête, les mots Nez, Œil, Barbe, etc. etc.) On emploie des têtes pour servir d'ornement à la clef d'un arc, d'une plate-

bande, dans les métopes de la frise dorique, et aux issues des gargouilles, sur la face antérieure des cimaises d'entablement, soit qu'elle représente quelque divinité ou vertu, ou saison, etc. On y joint ordinairement ses attributs. On emploie celles des animaux à la principale porte d'un parc, d'un chenil, d'une écurie, d'une boucherie. On en voit de décharnées à quelques anciens édifices qu'on appelle BUCRANES. (*Voyez* ce mot.)

La *tête d'un mur* est l'épaisseur apparente d'un mur à son extrémité, qui est revêtue d'une chaîne de pierre ou d'une jambe étrière.— La *Tête de voussoir*, est la face antérieure ou postérieure d'un voussoir d'arc ou d'un claveau de platebande.

On appelle aussi *tête*, le corps d'une note qui en détermine la position, et à laquelle tient la queue quand elle en a une. (*V.* QUEUE). Avant l'invention de l'imprimerie, les notes n'avoient que des têtes noires, car la plupart des notes étant carrées, il eût été très-long de les faire blanches en écrivant. Dans l'impression, l'on forme des têtes de notes blanches, c'est-à-dire, vides dans le milieu. Aujourd'hui les unes et les autres sont en usage, et tout le reste est égal; une tête blanche marque toujours une valeur double de celle d'une tête noire.

Quant à la position des têtes réunies dans une médaille ou dans une pierre gravée, *V.* les mots CONJUGUÉES, GÉMINÉES, OPPOSÉES.

TÉTRACOME; Athénée dit que le tétracome étoit un air de danse qu'on jouoit sur la flûte; et Pollux, que c'étoit une danse militaire consacrée à Hercule, en sorte que le tétracome pouvoit être un air de flûte vif et impétueux.

TÉTRACHORDE; c'étoit, dans la musique ancienne, un ordre ou système particulier de sons, résultans de quatre cordes différemment ordonnées selon le genre et l'espèce. Nicomaque, au rapport de Boëce, dit que la musique, dans sa première simplicité, n'avoit que quatre sons ou cordes dont les deux extrêmes sonnoient le diapazon entre elles, tandis que les deux moyennes distantes d'un ton l'une de l'autre, sonnoient chacune la quarte avec l'extrême dont elle étoit la plus proche, et la quinte avec celle dont elle étoit la plus éloignée. Il appelle cela le tétrachorde de Mercure, du nom de celui qu'on en disoit l'inventeur. Boëce dit encore qu'après l'addition de trois cordes faites par différens auteurs, Lychaon de Samos, en ajouta une huitième qu'il plaça entre la trite et la paramèse, qui étoient auparavant la même corde; ce qui rendit l'octachorde complet, et composé de deux tétrachordes disjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'heptachorde. Ce n'est point ce qu'a écrit Nicomaque. Il dit au contraire que Pythagore ayant remarqué que, quoique le son moyen des deux tétrachordes conjoints sonnât la consonnance de la quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entr'eux étoient toutefois dissonans; il inséra entre les deux tétrachordes une huitième corde qui, les divisant par un ton d'intervalle, substitua le diapazon ou l'octave à la septième entre leurs extrêmes, et produisit encore une nouvelle consonnance entre chacune des deux cordes moyennes et l'extrême qui lui étoit opposée. Sur la manière dont se fit cette addition, Nicomaque et Boëce sont tous deux également embrouillés, et non contens de se contredire entr'eux, chacun d'eux se contredit encore lui-même. Si l'on avoit égard à ce que disent Boëce et d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner des bornes fixes à l'étendue du tétrachorde, mais il faut s'arrêter à ce

que dit le vieux Bacchius, qui définit le tétrachorde un système de sons, dont les cordes extrêmes sonnoient la quarte. En effet, cet intervalle de quarte est essentiel au tétrachorde; c'est pourquoi les sons extrêmes qui forment cet intervalle sont appelés immuables ou fixes par les anciens, au lieu qu'ils appellent mobiles ou changeans les sons moyens, parce qu'ils peuvent s'accorder de plusieurs manières. Au contraire, le nombre de quatre cordes d'où le tétrachorde a pris son nom, lui est si peu essentiel, qu'on voit dans l'ancienne musique des tétrachordes qui n'en avoient que trois: tels furent durant un temps les tétrachordes enharmoniques; tel étoit, selon Meibomius, le second tétrachorde du système ancien, avant qu'on y eût inséré une nouvelle corde. Quant au premier tétrachorde, il étoit certainement complet avant Pythagore, ainsi qu'on le voit dans le pythagoricien Nicomaque; ce qui n'a pas empêché Rameau d'affirmer que, selon le rapport unanime, Pythagore trouva le ton, le diton, le semi-ton, et que du tout il forma le tétrachorde diatonique, au lieu de dire qu'il trouva seulement les raisons de ces intervalles, lesquels, selon un rapport plus unanime, étoient connus long-temps avant lui. Les tétrachordes ne restèrent pas long-temps formés au nombre de deux; il s'en forma bientôt un troisième, puis un quatrième; nombre auquel le système des Grecs demeura fixé. Tous ces tétrachordes étoient conjoints, c'est-à-dire, que la dernière corde du premier servoit toujours de première corde au second, et ainsi de suite, excepté au seul lieu à l'aigu ou au grave du troisième tétrachorde où il y avoit disjonction, c'est-à-dire, un ton d'intervalle entre la plus haute corde du tétrachorde inférieur, et la plus basse du tétrachorde supérieur. Or, comme cette disjonction du troisième tétrachorde se faisoit, tantôt avec le second, tantôt avec le quatrième, cela fit approprier à ce troisième tétrachorde, un nom particulier pour chacun de ces deux cas. De sorte que, quoiqu'il n'y eût proprement que quatre tétrachordes, il y avoit pourtant cinq dénominations. Voici les noms de ces tétrachordes: le plus grave des quatre, et qui se trouvoit placé un ton au-dessus de la corde proslambanomène, s'appeloit le tétrachorde hypaton, ou des principales, selon la traduction d'Albinus. Le second en montant, lequel étoit toujours conjoint au premier, s'appeloit le tétrachorde meson ou des moyennes. Le troisième, quand il étoit conjoint au second et séparé du quatrième, s'appeloit le tétrachorde synnemenon, ou des conjoints; mais quand il étoit séparé du second et conjoint au quatrième, alors ce troisième tétrachorde prenoit le nom de diezeugmenon, ou des divisées. Enfin le quatrième s'appeloit le tétrachorde hyperboléon, ou des excellentes. L'Arétin ajouta à ce système un cinquième tétrachorde, que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en soit, les systêmes particuliers des tétrachordes firent enfin place à celui de l'octave qui les fournit tous. Les deux cordes extrêmes de chacun de ces tétrachordes étoient appelées immuables, parce que leur accord ne changeoit jamais, mais ils contenoient aussi chacun deux cordes moyennes, qui bien qu'accordées de la même manière dans tous les tétrachordes étoient pourtant sujettes, comme on l'a déjà dit, à être haussées ou baissées selon le genre, et même selon l'espèce du genre; ce qui se faisoit dans tous les tétrachordes également; c'est pour cela que ces cordes étoient appelées mobiles. L'accord diato-

nique ordinaire du tétrachorde formoit trois intervalles, dont le premier étoit toujours d'un demi-ton, et les deux autres d'un ton chacun, de cette manière, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Pour le genre chromatique, il falloit baisser d'un semi-ton la troisième corde, et l'on avoit deux semi-tons consécutifs, puis une tierce mineure, *mi*, *fa*, *fa* dièse, *la*. Enfin, pour le genre enharmonique, il falloit baisser les deux cordes du milieu, jusqu'à ce qu'on eût deux quarts de ton consécutifs, plus, une tierce majeure, *mi*, *mi* demi-dièse, *fa*, *la*; ce qui donnoit entre le *mi* dièse et le *fa*, un véritable intervalle enharmonique. Les cordes semblables, quoiqu'elles se solfiassent par les mêmes syllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les tétrachordes, mais elles avoient dans les tétrachordes graves, des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les tétrachordes aigus. Les cordes homologues, considérées comme telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur position dans leurs tétrachordes respectifs : ainsi l'on donnoit le nom de *barypycni* aux premiers sons de l'intervalle serré ; c'est-à-dire, au son le plus grave de chaque tétrachorde; de *mesopycni*, aux seconds ou moyens ; d'*oxypycni*, aux troisièmes ou aigus ; et d'*apycni*, à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux intervalles serrés. Cette division du système des Grecs par tétrachordes semblables, comme nous divisons le nôtre par octaves semblablement divisées, prouve, ce semble, que ce système n'avoit été produit par aucun sentiment d'harmonie, mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des intervalles plus serrés les inflexions de voix que leur langue sonore et harmonieuse donnoit à leur récitation soutenue, et surtout à celle de leur poésie, qui d'abord fut un véritable chant ; de sorte que la musique n'étoit alors que l'accent de la parole, et ne devint un art séparé qu'après un long espace de temps. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'ils bornoient leurs divisions primitives à quatre cordes, dont toutes les autres n'étoient que les répliques, et qu'ils ne regardoient tous les autres tétrachordes que comme autant de répétitions du premier ; d'où l'on peut conclure qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur système et le nôtre, qu'entre un tétrachorde et une octave, et que la marche fondamentale de notre mode, que nous donnons pour base à leur système, ne s'y rapporte en aucune façon ; 1°. parce qu'un tétrachorde formoit pour eux un tout aussi complet que le forme pour nous une octave ; 2°. parce qu'ils n'avoient que quatre syllabes pour solfier, au lieu que nous en avons sept ; 3°. parce que leurs tétrachordes étoient conjoints ou disjoints à volonté, ce qui marquoit leur entière indépendance respective ; 4°. enfin, parce que les divisions y étoient exactement semblables dans chaque genre, et se pratiquoient dans le même mode ; ce qui ne pouvoit se faire dans nos idées par aucune modulation véritablement harmonique. *Voy.* APYCNI, GENRE, SYSTÈME.

TÉTRADIAPASON ; c'est le nom grec de la quadruple octave, qu'on appelle aussi vingt-neuvième. Les Grecs ne connoissoient que le nom de cet intervalle, car leur système de musique n'y arrivoit pas.

TÉTRADORON. *V.* BRIQUE, t. I, p. 160, col. 2.

TÉTRATONON ; c'est le nom grec d'un intervalle de quatre tons, qu'on appelle aujourd'hui quinte superflue.

TÉTRASTYLE ; ordonnance employée sur-tout dans les temples, d'après laquelle il y avoit quatre

colonnes à la façade principale.

TEXTE ; c'est le poëme où sont les paroles qu'on met en musique ; mais ce mot est vieilli dans ce sens, et l'on ne dit plus le texte chez les musiciens, on dit les PAROLES. *V.* ce mot.

THALAMITA. *V.* GALÈRES, t. I, pag. 663 et 664.

THALAMUS. *V.* GYNÆCÉE, t. I, pag. 818, col. 2.

THÉATRAL ; on appelle *musique théâtrale*, celle qui est destinée pour être exécutée au théâtre. Elle prend le caractère des pièces pour lesquelles elle a été composée, qui diffère beaucoup de la musique d'église et de la musique des salons et de société. *V.* DRAMATIQUE.

Les artistes adoptent une manière théâtrale, lorsqu'au lieu d'imiter la nature, ils copient les attitudes des comédiens plus ou moins célèbres.

THÉATRE; lieu où l'on représente des spectacles dramatiques. Ce mot se dit en général de toute l'étendue du lieu destiné, tant pour représenter que pour voir le spectacle : il se dit en particulier du lieu de la SCÈNE (*Voy.* ce mot), de l'estrade où les acteurs, vus de tous les points de l'enceinte, exécutent les représentations théâtrales. Après les temples, les théâtres étoient, chez les Grecs et chez les Romains, les édifices publics les plus considérables. Les Grecs attribuoient à Bacchus l'invention de ces édifices, et ordinairement ils les consacroient à ce dieu. Dans les temps les plus reculés, les théâtres ont souvent été construits dans l'enceinte des temples de Bacchus. Chaque ville un peu considérable possédoit un théâtre, parce que les jeux dramatiques servoient, non-seulement à l'amusement du public, mais qu'ils faisoient aussi partie du culte, et qu'on les représentoit en l'honneur des dieux. Les théâtres avoient encore quelquefois une autre destination, celle de servir de lieu d'assemblée, lorsque le peuple entier d'une ville devoit se rassembler pour délibérer en commun sur les intérêts publics de l'état ou de la ville. Tacite, dans le chap. 80 du second livre de son histoire, le dit expressément des habitans d'Antioche, et Ausone en dit autant des Athéniens ; il ajoute même que cet usage étoit généralement adopté dans la Grèce. L'origine des spectacles se trouve dans les processions solennelles, entreprises en l'honneur de Bacchus et de Cérès, qu'on honoroit par des fêtes joyeuses, sur-tout à l'époque de la moisson et des vendanges, comme les divinités qui avoient enseigné la culture du bled et de la vigne. Dans ces fêtes on chantoit des dithyrambes en l'honneur de Bacchus, et on les accompagnoit de danses. Dans la suite on fit paroître des personnages déguisés en satyres, en Silènes, en nymphes, et c'est à ces déguisemens qu'on doit probablement attribuer l'origine des MASQUES (*V.* ce mot) ; pour l'amusement des assistans, on racontoit l'histoire et les aventures des divinités, dans les intervalles, entre les danses et les chœurs, exécutés en l'honneur de Bacchus. Thespis introduisit cet usage dans l'Attique ; mais avant lui il avoit été déjà en vigueur dans d'autres contrées de la Grèce. C'est à Athènes qu'on a fait le premier pas vers la perfection de l'art dramatique, en mettant par écrit les aventures qu'on débitoit, et qu'on avoit jusqu'alors seulement improvisées. Ce grossier drame satyrique fut transformé, par Phrynichus et Susarion, en chœurs tragiques et comiques, ou en tragédie et comédie. Enfin parut Æschyle, qui mit en scène l'action qu'on s'étoit contenté jusqu'alors de raconter ; c'est ainsi qu'il améliora la forme du drame, et sur-tout de la tragédie, que Sophocle et Euripide portèrent en-

suite à sa perfection, pendant que Cratinus, Eupolis et Aristophane acquirent le même mérite à l'égard de la comédie.

Pour avoir, dans ces temps reculés, une place où l'on pût, à l'abri des rayons d'un soleil ardent, raconter les aventures des dieux et des héros, on construisoit une cabane de branches d'arbres, qui représentoit la scène. C'est ce qu'on faisoit à la campagne dans les jours de fêtes. Mais bientôt on célébra des fêtes semblables dans les villes, et alors on élevoit un échaffaudage en bois, ou bien on donnoit ces spectacles sur des chariots, ainsi que les auteurs nous le rapportent de Thespis. Les théâtres, comme on le voit, méritoient à peine ce nom dans leur origine; mais, dans la suite, on consacra pour les représentations dramatiques des édifices particuliers, qui se faisoient remarquer par la grandeur, la magnificence et la beauté de leur architecture. Les Grecs, à qui l'on doit l'invention du drame, furent aussi les inventeurs des théâtres. C'est aux artistes de ce peuple que l'on doit les premières règles qu'on suit pour les élever; c'est encore à eux qu'on doit l'art de peindre et de décorer la scène, art qu'ils ont porté à une haute perfection. Les Romains allèrent encore plus loin; ils ont surpassé les Grecs par la grandeur et la magnificence de leurs théâtres : comme l'étendue de ces édifices étoit plus considérable que celle des temples, ils avoient plus d'occasions de satisfaire leur amour pour la magnificence; du reste, le caractère et la destination des théâtres leur permettoit aussi d'y appliquer beaucoup plus d'ornemens, et de montrer un plus grand luxe.

Il paroît que, dans les colonies grecques, on a bâti, plutôt que dans la Grèce même, des théâtres mieux distribués. A Ségeste en Sicile, et dans l'île de Cysthène, aujourd'hui *Castello Rosso*, à la pointe méridionale de l'Asie mineure, on trouve des théâtres qui paroissent être d'une très-haute antiquité; leur disposition est très-simple, et ils n'ont qu'un seul étage de gradins, auxquels conduisent deux escaliers disposés d'une manière arbitraire et non symmétrique, ce qui probablement dépendoit de la situation du lieu ou des convenances locales. A Adria, colonie des Etrusques, on observe aussi des restes d'un théâtre, qui ne peut être un ouvrage des Romains, mais qui doit dater d'une antiquité plus reculée, ainsi que le prouvent son architecture, et l'histoire de cette ville. Ces théâtres, et plusieurs autres dans les colonies des Grecs, étoient construits en pierres, à une époque où, dans la Grèce même, on les bâtissoit encore en bois. Du temps du poète dramatique *Pratinas*, qui a vécu dans la soixante-dixième olympiade, il n'y avoit encore, même à Athènes, qu'un théâtre en bois. Pendant la représentation d'une des pièces de Pratinas, les siéges s'écroulèrent, et cet accident fut cause que, du temps de Thémistocle, on construisit en pierre un théâtre, qu'on appeloit le *théâtre de Bacchus*, parce qu'il étoit situé près d'un ancien temple de ce dieu. Il étoit creusé dans le flanc de la montagne de l'Acropole, qui regarde le mont Hymette; il avoit une étendue considérable, ainsi que l'exigeoit une ville aussi peuplée que l'étoit alors Athènes. (*V.* ODÉON.) Lorsque Pausanias voyagea dans la Grèce, ce théâtre étoit orné des statues d'Euripide, de Sophocle, de Ménandre et d'autres poètes tragiques et comiques. Il paroît que les Athéniens ont, les premiers, bâti un théâtre en pierre dans la Grèce proprement dite, et qu'ils ont les premiers déterminé

les règles à suivre dans la construction d'un théâtre, et la disposition de la scène et de l'orchestre, règles qu'on ne paroît pas avoir observées jusqu'alors avec beaucoup de soin.

A Lacédémone il y avoit un théâtre en marbre blanc. Il en reste encore des ruines qui prouvent l'étendue et la beauté de cet édifice. Le Roy les a figurées dans le premier volume de ses *Monumens de la Grèce*, pl. 27. Les principaux de tous les théâtres de la Grèce étoient ceux de l'île d'Ægine, d'Epidaure et de Mégalopolis. Le théâtre d'Epidaure, situé dans le bois sacré d'Æsculape, et qui avoit été bâti par Polyclète, surpassoit, pour la perfection de sa disposition et la beauté des proportions de toutes ses parties, tous les autres édifices de ce genre dans toute la Grèce. Il existe encore aujourd'hui quelques ruines de ce théâtre, ainsi qu'on le voit par le 53e chapitre du *Voyage de Chandler en Grèce*, et par les *Prolégomènes* de M. de Villoison, dans son édition d'Homère, à la page L, note 1. Le théâtre de l'île d'Ægine ne le cédoit à celui d'Epidaure ni en grandeur, ni en beauté. Celui de Mégalopolis en Arcadie, l'emportoit en grandeur, selon Pausanias, sur tous les autres théâtres de la Grèce.

A l'époque où s'éleva le théâtre d'Athènes, il paroît que dans les villes de la grande Grèce, de la Sicile et de l'Asie mineure, on bâtit aussi de nouveaux théâtres, et qu'on embellissoit les anciens. La Sicile avoit beaucoup de beaux théâtres; et, selon Ciceron et Diodore de Sicile, ceux d'Agyrium et de Syracuse étoient sur-tout célèbres. Ce dernier étoit remarquable par sa grandeur, aussi bien que par l'agrément de sa situation, qui fait encore aujourd'hui, de ses ruines, un objet d'admiration pour tous les voyageurs. A Tauromenium il y avoit aussi un magnifique théâtre, qui, à en juger par son plan, est d'origine grecque; mais il paroît avoir été rétabli et embelli par les Romains, ainsi que le prouvent la disposition de la scène, et le portique derrière les gradins les plus élevés. On peut consulter, sur ces deux théâtres, le *Voyage de* Riedesel *dans la Sicile et dans la Grande-Grèce*, et le *Voyage pittoresque* de M. Houel, qui les a figurés.

Nous n'avons pas de détails assez précis sur les théâtres des villes de l'Asie mineure, pour bien juger s'ils doivent être comparés avec les théâtres dont il a été question jusqu'à présent. Mais on peut le croire, parce que les habitans de l'Asie mineure ne le cédoient pas en lumières et en culture aux Grecs de l'Europe. Pausanias parle souvent des temples de l'Ionie, mais il ne dit rien des théâtres de ce pays. Les voyageurs modernes ont trouvé encore des ruines de théâtres dans plusieurs villes de l'Asie mineure; la plupart ne datent point du temps des Grecs, mais ils ont été bâtis, ou du moins rétablis par les Romains, et distribués par eux à leur manière. Il en résulte que, parmi ces théâtres, il y en a dont le plan primitif et le premier établissement sont dûs aux Grecs, mais qu'on y observe plusieurs distributions qui ne sont propres qu'au théâtre romain. Chandler et Pococke sont les deux voyageurs qui nous donnent le plus de détails sur ces restes de théâtres dans l'Asie mineure, savoir, à Ephèse, à Alabanda, à Téos, à Smyrne, à Hiérapolis, à Cyzique, à Alinda, à Magnésie, à Laodicée, à Mylassa, à Sardes, à Milet, à Stratonicée, à Telmessus, à Jasus, à Patara. Dans toutes leurs possessions, et dans les villes nouvellement conquises, les Romains ont bâti des théâtres, ou du moins ils ont

embelli ceux qu'ils y trouvoient, en y appliquant des portiques, en enrichissant la scène de marbres précieux, pour leur donner la magnificence qu'ils exigeoient dans tous leurs édifices. Ce furent les Romains qui donnèrent à la ville de Catane en Sicile, un théâtre richement orné, ainsi que le prouvent les nombreux fragmens de colonnes, d'entablemens, de moulures et d'autres ornemens du plus beau marbre, et travaillés avec infiniment de goût, d'art et de précision. A Oranges et à Arles il y a des ruines de théâtres romains. Parmi les ruines de la ville de Sagonte en Espagne, on trouve encore les restes d'un théâtre romain. C'est encore aux Romains que plusieurs villes d'Italie étoient redevables de posséder un théâtre; tels sont Pompeii, Herculanum, Eugubium, ville d'Umbrie, Antium, Pola, etc. Le théâtre d'Antium a été fondé sans doute par Néron, qui montra toujours beaucoup de prédilection pour sa ville natale, et qui l'orna de beaucoup de beaux édifices. Ce ne fut qu'en 391, après la fondation de Rome, qu'on représenta, dans cette ville, les premières pièces de théâtre, à l'occasion d'une peste qu'on espéroit faire cesser par des fêtes et des réjouissances en l'honneur des dieux. Avant cette époque les Romains n'avoient connu que les jeux du cirque. Dans les premiers temps de la république et encore long-temps après, il n'y avoit à Rome que des théâtres de bois. Lorsque les jeux étoient terminés, on démolissoit ces édifices, qui, du reste, ne consistoient qu'en une scène, sans gradins pour les spectateurs; ceux-ci étoient obligés de se tenir debout pendant les représentations. Marcus Æmilius Lépidus fut le premier qui fit bâtir un théâtre avec des siéges. Lorsqu'à une époque postérieure les censeurs Messala et Cassius voulurent bâtir un édifice pareil, Publius Cornélius Nasica s'y opposa fortement, parce qu'il craignoit que cette innovation ne corrompît les mœurs des Romains, et la construction fut en effet interdite par le sénat. Vers la fin de la république on vit construire les théâtres de Scaurus et de Curio, qui, malgré leur grandeur et leur magnificence, n'étoient bâtis qu'en bois, et qu'on laissa subsister pendant le temps seulement que duroient les jeux.

Pompée fut le premier qui fit bâtir à Rome un théâtre de pierre destiné à subsister plus long-temps que la durée de la représentation; il le fit décorer avec la plus grande magnificence, et l'enrichit sur-tout des principales statues grecques qui étoient alors à Rome. Tibère fit restaurer la scène de ce théâtre, mais ce travail ne fut terminé que sous le gouvernement de son successeur Caligula. L'empereur Claude fit aussi rétablir cette même scène, qui avoit été endommagée dans un incendie. Le théâtre de Pompée se conserva long-temps, et Théodoric, roi des Goths, le fit reconstruire lorsqu'il fut tombé en ruines. On n'en voit presque plus rien aujourd'hui. Outre ce théâtre, il y en avoit encore à Rome deux autres, qui se distinguoient par leur grandeur, celui de Balbus et celui de Marcellus. Le premier fut bâti en l'honneur d'Auguste, par Cornelius Balbus; l'autre fut construit par ordre de cet empereur même, qui lui donna le nom de son ami Marcellus. Sous Vespasien, on fit rétablir la scène de ce dernier théâtre. Dans les temps modernes, on a construit sur ses ruines un palais où l'on voit encore un pan du mur extérieur du théâtre ancien; il ne consiste qu'en deux rangées d'arcades placées l'une au-dessus de l'autre, et aux piliers desquelles sont adossées des colonnes d'ordre dorique dans la rangée in-

férieure, et d'ordre ionique dans celle d'en haut.

Quant à la distribution des théâtres des anciens, Vitruve, dans les chapitres 3 à 9 de son cinquième livre, et Pollux, dans le dix-neuvième chapitre du quatrième livre de son *Onomasticon*, sont les seuls auteurs qui nous en donnent des détails; malheureusement les descriptions qu'ils nous ont laissées ne sont pas assez claires pour nous transmettre une connoissance parfaite de la disposition de ces édifices, et les ruines qu'on trouve encore aujourd'hui des théâtres grecs et romains, sont trop mal conservées pour qu'en les examinant, on puisse éclaircir tous les doutes que laisse subsister la lecture de ce que disent Pollux et Vitruve. Ce dernier, au surplus, ne distingue pas toujours les théâtres grecs des théâtres romains, ce qui induit souvent ses lecteurs en erreur.

Autant que les localités le permettoient, on plaçoit les théâtres sur la côte ou pente d'une montagne; afin de pouvoir établir plus facilement les siéges des spectateurs; c'est ce qu'on voit par les ruines de presque tous les théâtres anciens qui se sont conservés jusqu'à nos jours, et Vitruve parle expressément de cette disposition. Lorsque le lieu où l'on vouloit construire un théâtre se trouvoit dans une plaine où il n'y avoit point d'élévations, il falloit faire une bâtisse particulière pour établir les gradins; il paroît cependant que les anciens ne pratiquoient cette méthode que très-rarement, du moins ne connoît-on, outre le théâtre de Marcellus à Rome, qu'un seul théâtre avec une semblable bâtisse, c'est celui de Gabala en Syrie, figuré à la planche 29 du second volume de la *Description de l'Orient*, par Pococke. Cette manière d'appuyer les gradins contre la pente d'une montagne, offroit de grands avantages et beaucoup d'économie relativement à la construction et à l'entretien des siéges, dont cependant on ne pouvoit placer sur la montagne même que la partie du milieu; pour ceux des deux extrémités, on construisoit un massif qui terminoit le demi-cercle des gradins, et qui contribuoit en même temps à la solidité de l'ensemble, et à lier les gradins à la scène, ainsi que nous le voyons encore par les ruines des théâtres anciens qui existent dans différentes contrées.

En construisant un théâtre, on avoit soin de l'établir dans un lieu où l'air étoit sain et pur, afin que le séjour y fût sans danger pour les spectateurs. On ne choisissoit jamais l'exposition vers le sud, parce que les spectateurs qui n'étoient pas à l'abri des rayons du soleil en auroient été trop incommodés. Autant qu'il étoit possible, on choisissoit l'exposition vers le nord, et dans un endroit où la voix pouvoit bien s'étendre sans trouver des obstacles qui auroient pu la faire répercuter, afin que la déclamation des acteurs pût être entendue également loin dans toute l'enceinte.

La forme des théâtres étoit celle d'un demi-cercle, à l'extrémité duquel on élevoit transversalement un bâtiment. L'édifice consistoit en trois parties principales. Les siéges des spectateurs occupoient la place demi-circulaire, la scène étoit dans l'édifice bâti transversalement, et entre les deux étoit l'orchestre. Les théâtres des Grecs et des Romains se ressembloient par cette disposition générale; mais ils différoient entre eux par la grandeur, par la disposition de l'orchestre, de la scène, et par quelques autres particularités.

Dans le huitième chapitre du cinquième livre de Vitruve, on trouvera les principes d'après lesquels les Grecs traçoient le plan d'un théâtre, et déterminoient les dimen-

sions de l'orchestre, de la scène et des autres parties. Comme cette disposition ne peut guère être expliquée avec clarté sans le secours de figures, je renvoie au passage de Vitruve, et à ses commentateurs, sur-tout à Perrault, qui paroît avoir le mieux saisi le sens de l'architecte romain. Lorsqu'on avoit bien déterminé l'orchestre et la scène, on songeoit à établir les siéges des spectateurs dans la partie demi-circulaire de l'édifice. Ces siéges formoient des gradins qui s'élevoient l'un derrière l'autre dans des demi-cercles concentriques. *Voy.* Siéges, Gradins.

Le plus souvent on ne divisoit pas les gradins par étages, du moins on a des théâtres d'une très-grande étendue dont les gradins se suivent sans aucune interruption. Lorsqu'on vouloit établir des étages ou des séparations, on en régloit le nombre d'après l'élévation et l'étendue de l'édifice. On en établissoit trois dans les grands théâtres, et deux dans les petits. Ces étages ou séparations sont désignés par Vitruve par le mot Præcinctio (*V.* Balteus), et le mot *katatomè* employé par Pollux, paroît avoir la même signification.

Pour monter plus aisément aux gradins ou siéges, et pour en descendre, leurs rangées étoient séparées en plusieurs sections, entre lesquelles on pratiquoit des escaliers. Lorsque la hauteur du théâtre étoit partagée par plusieurs *præcinctions*, chacun de ces étages avoit ses escaliers particuliers. Ceux-ci avoient la direction vers le centre de l'orchestre, et formoient pour ainsi dire des rayons d'un demi-cercle; c'est pour cette raison que les Grecs les appeloient *kerkides*. Les Romains désignoient par le mot de *cuneus*, c'est-à-dire, *coin*, l'ensemble des siéges compris entre deux de ces escaliers, parce qu'ils présentoient en effet la forme d'un coin. C'est pourquoi les spectateurs qui étoient venus trop tard, et qui n'avoient pas trouvé d'autre place que de rester debout dans les escaliers, étoient désignés sous le nom d'*excuneati*. *Voyez* Cuneus, Siége.

Les ouvertures ou entrées par lesquelles on parvenoit à l'orchestre et aux gradins des spectateurs, différoient selon que ceux-ci étoient placés sur le penchant d'une montagne ou bien sur un édifice particulier construit pour les soutenir. Lorsque dans les théâtres qui avoient la première de ces deux dispositions, les siéges des spectateurs descendoient jusque dans l'orchestre, comme dans les théâtres de Ségeste, dans l'île de Cysthène, à Telmessus, etc., les escaliers se prolongeoient aussi jusque dans l'orchestre, et c'est de là qu'on montoit aux gradins élevés. Quant à l'orchestre, on y parvenoit par deux grandes entrées latérales. Quelquefois le gradin le plus proche de l'orchestre étoit élevé de quelques pieds au-dessus du niveau de l'orchestre qu'on vouloit séparer des gradins, alors les escaliers ne se prolongeoient point jusque dans l'orchestre même, mais seulement jusqu'au gradin qui étoit le plus près de lui. On remarque cette disposition dans le théâtre de Tyndaris, dans celui de Syracuse et dans le théâtre romain, à Catane. Toutes les fois que l'orchestre étoit séparé des escaliers, on pratiquoit, sur le côté de la montagne, des chemins qui conduisoient jusqu'aux gradins les plus élevés, d'où les escaliers conduisoient au reste des siéges. Telle étoit la disposition du théâtre de Tyndaris et de celui de Tauromenium. Dans celui de Ségeste, cependant, figuré à la planche 7 du premier vol. du *Voyage pittoresque* de M. Houel, il y avoit de pareilles entrées latérales, quoique les escaliers eussent leur issue

dans l'orchestre. Le théâtre de Syracuse avoit des entrées particulières pour chacun de ses trois étages, et chaque étage étoit destiné à un quartier de la ville dont les habitans pouvoient parvenir du dehors aux gradins qui leur étoient consacrés. Dans les théâtres situés dans une plaine, l'entrée de l'orchestre et celles des différens étages de gradins étoient pratiquées dans la construction sur laquelle se trouvoient les gradins ; chaque étage avoit des entrées séparées, pour faciliter la sortie des spectateurs lorsque le spectacle étoit terminé. Quant à l'ordre des siéges, il en a été question à l'art. SIÉGE. — Au mot ECHEA, auquel je renvoie, j'ai donné des détails sur le moyen employé par les anciens pour renforcer la voix des acteurs.

Pausanias, en parlant du théâtre d'Epidaure, observe que les théâtres des Romains surpassoient ceux des Grecs en grandeur et en magnificence. Ils étoient, en général, une imitation des théâtres grecs, dont cependant ils différoient par plusieurs points, ce qui étoit une suite de la différence des pièces et de celle des mœurs et des usages des Romains, qui exigeoit dans le théâtre un autre ordre de siéges que celui qui existoit chez les Grecs.

Vitruve, dans les chapitres 6 et 8 du cinquième livre, indique les principes d'après lesquels les Romains traçoient le plan de leurs théâtres. Quant aux différentes parties du théâtre des anciens et aux machines qu'on y employoit, il en a été question dans des articles particuliers de ce Dictionnaire. *Voy.* SCÈNE, PROSCENIUM, PARASCENIUM, PODIUM, HYPOSCENIUM, ORCHESTRE, RIDEAU, AVANT-SCÈNE, MACHINES DE THÉATRE, PERIACTOS, EKKYKLEMA, STROPHÉION, THEOLOGEION, GERANOS, ANAPIESMA, KERAUNOSCOPEION, SCOPÈ, PHRYCTORION, DISTEGIA, PEGMA, KATABLEMATA, etc.

Les Etrusques aimoient les spectacles autant que les Romains et les Grecs, et ils étoient aussi chez eux une partie de la religion ; c'est pourquoi ils construisoient un grand nombre de beaux théâtres. Dans l'Etrurie il y avoit trois espèces de jeux de théâtre ; savoir, les jeux tragiques, comiques et satyriques ou champêtres. Dans les chœurs des pièces de théâtre tragiques et comiques, on employoit toujours la musique et une espèce de danse. Les jeux *atellans* étoient du genre satyrique ; ils portoient ce nom à cause de la capitale des Osques, appelée Atellæ, où ils avoient été inventés. Un des poètes dramatiques les plus distingués des Etrusques, s'appeloit *Volumnius* ; il a vécu avant le temps où les Romains ont introduit chez eux des pièces dramatiques ; il a composé des tragédies. Il existe aujourd'hui peu de restes des théâtres étrusques. A Adria, colonie étrusque, on trouve quelques restes d'un théâtre ; l'histoire de la ville et la forme du théâtre s'opposent également à les faire regarder comme un ouvrage romain. Ce théâtre étoit construit en briques. A Volaterra, on trouve aussi des ruines d'un théâtre, ainsi qu'à Eugubium, et c'est dans une voûte souterraine de cette dernière ville, qu'on a découvert les tables eugubines. Mais c'est à tort qu'on regarde comme un ouvrage étrusque des ruines d'amphithéâtre qu'on voit à Aretium et à Luca. Ces édifices datent d'un temps postérieur, et n'ont été construits que par les Romains.

Comme les théâtres des anciens n'étoient point couverts, et que les spectateurs étoient par conséquent exposés à toute l'ardeur du soleil et aux injures de l'atmosphère, on y étendoit souvent un voile. La dénomination grecque de ce voile, appelé *parapétasma*, peut faire penser que les Grecs couvroient aussi leurs

théâtres d'un voile, d'autant plus que Pollux en fait aussi mention. Il paroît qu'on en doit chercher l'origine dans la Sicile et l'Italie inférieure; du moins les Romains ne les ont connus que vers la fin de la république, chez les Campaniens. Quintus Catulus fut le premier qui introduisit l'usage de couvrir ainsi les théâtres, et il y employa des voiles de pourpre, lorsqu'à l'occasion de l'inauguration du Capitole rétabli, il donna des jeux au peuple romain. La toile dont on se servoit pour cet usage, étoit ordinairement teinte en pourpre ou d'une autre couleur éclatante, ce qui jetoit un beau reflet sur la scène, le théâtre et toute l'assemblée. Bientôt ces toiles devinrent un objet de luxe; on ne se contenta plus de toiles communes, mais on employa les toiles étrangères les plus recherchées et les plus fines. Dans les jeux que Lentulus Spinther fit célébrer en l'honneur d'Apollon, il employa de la toile carbasine pour couvrir le théâtre. Néron fit même enrichir ce voile d'ornemens en or, et dans le milieu il y fit broder son image, entourée d'étoiles, et dans l'attitude du conducteur du char du Soleil.

Pour étendre des voiles aussi énormes, on plaçoit dans l'orchestre de grands mâts sur lesquels étoit posée la toile qu'on attachoit aux murs d'enceinte, afin de mettre à l'ombre toute l'étendue du théâtre et de l'orchestre. On voit encore au théâtre d'Orange les trous qui servoient à faire passer les mâts à travers la corniche pour soutenir le voile. Le grand nombre de spectateurs réunis dans ces théâtres couverts, produisoit souvent une chaleur extrême. Pompée fut le premier qui imagina des moyens de la tempérer en faisant arroser les corridors et les escaliers qui conduisent aux siéges. Bientôt on ne se contenta plus d'employer à cet arrosement de l'eau simple, mais on y mêloit du vin, et on y faisoit dissoudre du meilleur *crocus*, sur-tout de celui de la Cilicie, pour lui donner une odeur agréable. Au moyen de tuyaux placés dans les murs du théâtre, une pompe foulante portoit cette liqueur jusqu'aux gradins les plus élevés, d'où elle se répandoit en une pluie fine, et produisoit une agréable fraîcheur dans toute l'enceinte. Outre le crocus ou safran, on mêloit aussi quelquefois dans ce vin du baume ou des liqueurs odoriférantes. Dans les jeux de théâtre qu'Hadrien fit représenter en l'honneur de Trajan, il fit humecter de ce mélange tous les gradins du théâtre. Lipsius pense que les statues dont ces édifices étoient décorés, servoient aussi à répandre cette liqueur.

Le revers d'une médaille en grand bronze, frappée sous Gordien Pie, à Héraclée, en Bithynie, et publié dans les Médaillons du cabinet Carpegna, par BUONARROTI, XIV, 7, pag. 275, nous offre un théâtre avec un portique derrière la scène; celle-ci est décorée d'un temple. M. FAUVEL possède à Athènes une médaille de cette ville, en bronze, qui représente un des côtés de l'Acropole avec le théâtre de Bacchus.

Chez les modernes, le théâtre est un édifice public et couvert, destiné aux spectacles de l'opéra, de la tragédie ou de la comédie; il est composé d'un amphithéâtre, au-devant duquel est le parterre, l'un et l'autre environnés de trois, quatre et même cinq rangs de loges, placés l'un au-dessus de l'autre; devant les loges il y a quelquefois une galerie qui contient trois ou quatre rangées de siéges. A l'extrémité du parterre est l'orchestre, ensuite l'avant-scène et le théâtre ou la SCÈNE (*V.* ce mot), garni dans ses ailes, et dans le fond, de ses portans et châssis de décorations; au-delà du théâtre, et derrière les ailes,

sont les chauffoirs et les loges pour habiller les acteurs. Outre quelques-uns des grands théâtres de Paris, on peut encore citer ceux de plusieurs autres villes de France, tels que le théâtre de Bordeaux, dont l'architecte, M. Louis, a publié la description et les dessins en un vol. in-fol.; le théâtre de Lyon, celui de Metz, celui de Montpellier.

Si l'on compare, dit M. Legrand, dans son *Parallèle de l'architecture ancienne et moderne*, ce que des usages différens nous ont fait substituer à la disposition simple des théâtres anciens, on sera frappé des idées mesquines et des maigres subdivisions que nos salles de spectacle ont à opposer à celles des anciens. D'abord, la forme alongée de nos salles place la majeure partie des spectateurs à un éloignement tel que leur vue ne peut plus distinguer les acteurs, et qu'ils se trouvent assis de côté pour regarder en face. On pourra aussi blâmer cette distribution par rangs de loges, qui semblent si ridiculement attachées contre un mur, et qui ne représentent à l'œil et au raisonnement qu'un porte-à-faux effrayant, incompréhensible et du plus mauvais goût, défaut qu'à la vérité les Italiens ont cherché à éviter dans les salles où ces loges sont uniformes, et montent à plomb les unes sur les autres, mais que leur simplicité fait ressembler à un mur percé d'une si grande quantité de petites fenêtres, que la solidité devient également un problême. Enfin, l'excessive hauteur de ces salles met la plus grande partie des spectateurs tout-à-fait au-dessus du point de vue, et lui fait voir les décorations et les acteurs entièrement défigurés.

On a paru depuis quelque temps vouloir se rapprocher un peu de la simplicité des anciens, et l'on a cru que nos usages, auxquels il est bien permis de déroger un peu, n'étoient pas incompatibles avec le bon sens et avec cette simplicité précieuse. On a donc creusé un peu moins cette forme alongée de l'œuf, jusqu'alors si respectée; on s'est par conséquent plus rapproché de la forme demi-circulaire. On a formé à la place de ce parterre bruyant, un amphithéâtre où la pente plus rapide a permis de placer des banquettes pour s'asseoir, et où l'on ne rougit plus de voir et d'entendre commodément les chefs-d'œuvre de la scène française; ce sont déjà quelques pas de faits sans doute, continue M. Legrand. Qui nous arrête encore? Osons franchir le dernier, et que les théâtres que nous aurons à élever désormais deviennent tout-à-fait semblables à ceux des anciens; que ce soit celui d'Herculanum ou d'Otricoli, ou si l'on veut, celui que Palladio a reproduit à Vicence, mais qu'un seul amphithéâtre de banquettes, couronné d'une élégante colonnade, assigne, en demi-cercle, des places égales à la majeure partie des spectateurs; que l'art et l'industrie des modernes s'appliquent à construire ces salles, à les clore, à les couvrir de manière à ce qu'elles puissent être échauffées ou rafraîchies suivant les différentes températures de notre climat inconstant; favorables à l'audition comme à la vue, en proportionnant leur étendue aux moyens des acteurs, et au nombre présumé des spectateurs.

Les Italiens désignent aussi par le mot *théâtre*, l'ensemble de plusieurs édifices qui, par leur position heureuse et l'élégance de leur architecture, présentent une agréable scène à ceux qui les regardent. Tels sont le château de Saint-Germain-en-Laye, du côté de la rivière, et la plupart des campagnes aux environs de Rome, de Frascati, etc.

On donne le nom de *théâtre ana-*

tomique au lieu où on démontre l'anatomie. D'après l'étymologie du mot *théâtre*, dérivé d'un verbe grec, qui signifie *voir*, c'est, dans les écoles de médecine et de chirurgie, une salle circulaire, avec gradins au pourtour et une table tournante sur un pivot, au milieu, pour poser les cadavres dont les professeurs font la dissection et la démonstration. Tels sont ceux des Ecoles de Médecine, de Chirurgie, et du Jardin des Plantes à Paris: on les nomme aussi amphithéâtres.

Le *théâtre du jardin* est une terrasse élevée avec un talus de gazon ou un mur de revêtement, sur laquelle sont des allées d'arbres ou palissades de charmille en perspective; du côté opposé, est un amphithéâtre formé de plusieurs degrés de gazon ou de pierres, et l'espace plus bas, entre ces deux parties, sert de parterre.

Le *théâtre d'eau* est un bosquet distribué en plusieurs allées d'eau, ornées de rocailles, de figures, etc. Tel est celui du jardin de Versailles.

Les ouvrages suivans traitent de l'établissement et de la disposition des théâtres: *Nic.* SABATTINI, *Pratica di fabricar scene et machine ne' teatrj*; Rom. 1638, in-4°. avec des gravures.—*Fabr. Carino* MOTTA, *trattato sopra la struttura de' teatri e scene*; Guast. 1676, in-fol. — *Enea* ARNALDI, *Idea d'un teatro nelle principali sue parti simile a' teatri antichi, ad uso moderno accommodato*; Vic. 1762, in-4°. avec des gravures. — *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*; Par. 1766, in-8°. — *Vues sur la construction intérieure d'un théâtre d'opéra, suivant les principes des Italiens*; Par. 1766 et 1767, 2 vol. — *Exposition des principes qu'on doit suivre dans l'ordonnance des théâtres modernes*; Par. 1769, in-12. — *Mémoire sur la construction d'un théâtre pour la comédie française*; Lond. 1770, in-8°. — DUMONT, *Suite des projets détaillés des salles de spectacles particulières, avec les principes de construction, tant pour la mécanique des théâtres que pour les décorations en plusieurs genres*; Par. 1773, cinquante feuilles in-fol. — ROUBO, *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales*; Par. 1776, in-fol. avec dix gravures. — NOVERRE, *Observations sur la construction d'une nouvelle salle d'opéra*; Par. 1781, in-8°. — PATTE, *Essai sur l'architecture théâtrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacle, relativement aux principes de l'optique ou de l'acoustique, avec un examen des principaux théâtres de l'Europe, et une analyse des écrits les plus importans sur cette matière*; Paris, 1782, in-8°. — *Vinc.* LAMBERTI, *La Regolata construzione de' teatri*; Nap. 1787, in-fol. — *Franc.* RICATI, *Della construzione de' teatri, secondo il costume d'Italia, vole a dirsi in piccoli logi*; Bass. 1790, in-4°. — *G.* SAUNDERS, *Treatise on theatres*; 1790, in-4°. avec gravures.

On trouve des détails et des figures des théâtres anciens et modernes dans le *Trattato de' teatri antichi e moderni*; Vér. 1723, in-4°. — *J.* CAPI, *Opera del teatro antico et moderno, italiano e straniero*; Ven. 1789.

Sur les théâtres des anciens, on peut consulter, entr'autres, BOINDIN, *Discours sur la forme et la construction du théâtre des anciens, où l'on examine la situation, les proportions et les usages de toutes ses parties*, dans le second volume des *Mémoires de l'Académie*. — *Ant.* BOCCHI, *Osservazioni sopra un teatro antico, scoperto in Adria*; Venez. 1739, in-4°. avec gravures, et dans le troisième volume des *Mémoires de l'Académie de Cor-*

tone. — *Girol. del* Pozzo, *Sopra i teatri degli antichi.* — En tête de la traduction de Sophocle, par *Th.* Franklin, Lond. 1766, in-8°., il y a une *Dissertation on ancient tragedy*, dans laquelle se trouve un chapitre intitulé : *On the construction of the greek theatre.*—On trouve des gravures d'anciens théâtres dans plusieurs voyages, tel que le *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, par M. Houel; Par. 1782 et suiv., in-fol. — Sur les théâtres des modernes, en particulier, on peut consulter *Giov.* Montenari, *Discorso del teatro Olimpico, di And.* Palladio *in Vicenza;* Pad. 1733, 1749, 1752, in-8°. — *Description du théâtre de la ville de Vicenze en Italie*, chef-d'œuvre d'*Ant.* Palladio, levé et dessiné par Patte; Par. 1779, in-4°. — Le même théâtre se trouve dans les *Fabriche e disegni*, di *Andr.* Palladio; Vic. 1776-1785, 5 vol. in-fol. — *Pianta e spaccato del teatro di Bologna;* Bol. 1763, in-fol. Ce théâtre est un des meilleurs parmi les modernes; il a été construit par *Ant. Galli* Bibiena. — *Cas.* Morelli, *Planta e spaccato del nuovo teatro d'Imola in Roma;* Rom. 1780, in-fol. — *Plan de la salle de l'opéra de Berlin*, bâtie par le baron de Knobelsdorf; Berl. 1755, in-fol. oblong. — *Description de la nouvelle salle de comédie à Breslau* (en allemand); Berlin, 1783, in-4°. — *Parallèle des plans des plus belles salles des spectacles publics d'Europe*, par M. Dumont: Paris, 1760. — La *Description de la salle de spectacle de Bordeaux*, par Louis; Paris, 1782. in fol.

Theatrum tectum, *Théâtre couvert;* l'Odéon de Pompéïa est ainsi désigné dans une inscription. *Voy.* Odéon, t. II, p. 652.

Theca; étui à renfermer les styles. On a trouvé à Herculanum une *theca* que Martorelli a décrite dans un ouvrage intitulé : *Theca calamaria;* Nap., 1756, 2 vol. in-4°.

Thensa; brancard, chariot à porter les choses sacrées. On s'en servoit dans les jeux du cirque pour porter les statues des dieux. On les faisoit ordinairement du bois de l'arbre consacré au dieu dont on devoit y promener la statue, et les dieux paroissoient avec tous leurs attributs.

Théologéion; dans les théâtres des anciens, on désignoit, par ce mot, une machine qui servoit pour représenter des apparitions; elle étoit placée dans la partie supérieure de la scène, et paroît avoir eu quelque ressemblance avec l'Ekkyklema. (*Voyez* ce mot.) Par un procédé particulier appliqué dans l'intérieur, on déplaçoit une partie de la décoration de l'étage supérieur de la scène, ce qui faisoit que les divinités se présentoient aux yeux des spectateurs; probablement elles étoient toujours entourées de nuages, et lorsqu'elles devoient être invisibles, elles en étoient entièrement enveloppées. C'est-là que, dans un drame d'Æschyle, intitulé la *Psychostasie*, on voyoit, selon Pollux, Jupiter avec Thétis et l'Aurore, tandis que leurs fils Achille et Memnon combattoient entr'eux, et que chacune des mères demandoit au dieu, en suppliant, la conservation de son fils. C'est encore de la même manière que dans l'*Oreste* d'Euripide, Apollon paroît à Ménélas et à Oreste, et à ses côtés est Hélène, que Jupiter avoit placée parmi les constellations. Dans le *Philoctète* de Sophocle, Hercule paroît ainsi à Philoctète, pour l'engager à quitter Lemnos et à se rendre à Ilium. Dans le *Rhésus* d'Euripide, Terpsichore, la mère de Rhésus, apparoît à Hector, et raconte l'histoire de la mort de son fils, dont elle tient le corps dans les bras. Quelquefois on représentoit aussi les dieux de manière qu'on supposoit qu'on ne les voyoit point;

c'est ainsi que dans l'*Ajax* de Sophocle, Minerve fait connoître à Ulysse la cause de la fureur d'Ajax ; et dans le Rhésus d'Euripide, cette déesse, sans être vue, donne à Ulysse et à Diomède le conseil de tuer Rhésus, réuni aux Troyens avec des Thraces, parce qu'il pourroit devenir dangereux aux dieux. C'est encore ainsi qu'Hercule reçu après sa mort parmi les dieux, paroît sur le mont Œta à sa mère Alcmène, pour la consoler lorsqu'elle pleure sa malheureuse destinée.

Théorbe, instrument fait en forme de luth, mais avec la différence qu'il a deux manches, dont le second, qui est plus long que le premier, soutient les huit dernières cordes qui rendent le son plus grave.

Théorie ; on appelle ainsi la connoissance d'un art, autant qu'elle résulte de la spéculation sur sa nature, sur le but qu'il se propose d'atteindre, sur les moyens qu'il peut employer, etc. sans s'occuper de la pratique. A l'article Règles de l'art, t. III, p. 424 et 425, il a été question de l'utilité d'une saine théorie et des règles qui en résultent.

Théricléens. *V*. Vases Théricléens.

Theriotropheion. *Voy*. Parc, t. III, p. 74.

Théristron, ou plus souvent Théristrion. On avoit donné ce nom, dans la Grèce, à un grand voile qui servoit à défendre de la trop vive chaleur du soleil ; il devoit cette dénomination à cet usage; il en est souvent question dans les auteurs sacrés et profanes. Les femmes de la Mésopotamie avoient des voiles et des vêtemens destinés au même usage. Dans la traduction de la Genèse, connue sous le nom de celle des Septante, le vêtement de Rébecca est appelé *théristrion*. Dans Théocrite, Praxinoé, allant assister aux fêtes d'Adonis, veut percer la foule ; elle se plaint qu'un homme maladroit et grossier déchire son *théristrion*. Pollux, Synésius et Isidore, parlent aussi du *théristrion* comme d'un vêtement d'été. Pollux dit expressément que ce vêtement étoit commun aux hommes comme aux femmes. Dans une jolie épigramme de Myrine, sur un homme efféminé, appelé *Statilius*, qui, avant de mourir, consacre à Priape différentes choses qui ont servi à son usage, cet androgyne, c'est ainsi que le poète l'appelle, offre au dieu son *théristrion*, teint avec le coccus. M. Kœhler en conclut que ce vêtement étoit ordinairement teint de cette couleur ; mais cette assertion n'est pas démontrée par ce seul exemple ; Valckenaer a pensé que le voile, appelé dans la Sicile *tarantinidion*, étoit de la même espèce, et cette conjecture est assez probable. Ce voile se plaçoit sur la tête, où il formoit une espèce de coiffe ou de bonnet quand il n'étoit pas déployé ; il se rouloit autour de la tête comme celui qui entoure le turban des Orientaux. On le remarque aussi à plusieurs figures antiques d'Æsculape, parmi lesquelles on peut citer un buste et une statue du Musée Napoléon, placés aux numéros 14 et 40. Cette espèce de voile se voit à l'une des deux têtes conjuguées, gravées sur une belle cornaline du général Hitroff, que j'ai publiée à la pl. 30 du deuxième volume de mes *Monumens inédits*. Ce théristrion qui couvroit la tête de l'un de ces deux personnages, peut faire penser qu'on voit sur cette pierre Machaon et Podalirius.

Thermes. *Voy*. Bains.

Thermolousia. *Voy*. Bains.

Thermopolia. Comme c'étoit l'usage chez les anciens, de mêler toujours de l'eau au vin, on imagina de rendre le vin plus agréable à boire, en y mêlant de l'eau bouillante. Ce mé-

lange étoit regardé comme une boisson très-délicate, parce qu'on la prenoit aussi chaude qu'il étoit possible. C'étoit la seule boisson chaude des anciens, aussi en faisoient-ils une consommation très-considérable; et dans les villes il y avoit un grand nombre de *thermopolia*, ou boutiques dans lesquelles on vendoit du vin chaud. Dans les comédies de Plaute, il est souvent question des *thermopolia*. L'empereur Claude, qui exerçoit une police très-sévère à Rome, s'avisa un jour, selon Dion Cassius, d'interdire tous ces lieux publics; et lors d'un deuil public et général, lorsqu'un membre de la famille impériale étoit mort, ils étoient fermés sous peine de mort. On peut consulter, sur ce sujet, Lipsius, *in electis*, lib. 1, c. 4; Freinshemius, dans sa dissertation *de calidæ potu*, insérée dans le neuvième volume du *Trésor de Gronovius*, pag. 493; *George-Chrétien* Gebauer, *de caldæ et caldi apud veteres potu*; Leipsick, 1721. Pour chauffer l'eau, autant que pour verser la boisson chauffée, on avoit des vases particuliers; *Saint* Clément d'Alexandrie, dans le 2e livre de son *Pædagogue*, fait déjà mention de pareils vases devenus trop chauds; et Pollux fait une énumération assez longue des vases servant à cet usage, et parmi lesquels se trouvent aussi les *hipnolebetia*; d'où on peut conclure que les anciens avoient quelque chose d'analogue à nos services à thé et à café.

Thersilium; on appeloit ainsi, d'après son fondateur, l'édifice qui servoit, à Mégalopolis, aux assemblées des députés de l'Arcadie, pour délibérer sur leurs intérêts communs. Du temps de Pausanias il étoit déjà tombé en ruines.

Thesis, abaissement ou position; c'est ainsi qu'on appeloit autrefois le temps fort ou frappé de la mesure. *Voy.* Arsis.

Thiase; ce mot, dérivé du verbe grec *thiazèin*, *inspirer*, étoit le véritable terme pour désigner la suite bruyante des orgiastes, ou des hommes qui, animés par la musique asiatique, que nous appellerions aujourd'hui musique de janissaires, dansoient dans les processions de Cybèle et de Bacchus. Peu à peu on vit se former des confréries qui célébroient, dans des jours fixés, la fête du dieu par des processions et des festins. Van-Dale, dans ses dissertations sur les marbres d'Athènes, a très-bien approfondi cette matière. On peut encore comparer ce qu'a dit, à ce sujet, Spanheim, dans ses notes sur le vers 508 du *Plutus* d'Aristophane; Saumaise, *ad jus Atticum et Romanum*, c. 4, p. 146-148. Les confréries sacrées portoient, chez les Romains, le nom de *sodalitates*. Les confréries qui existent encore dans quelques pays catholiques, les bannières, les processions et les fondations de ces mêmes confréries, doivent leur origine à ces thiases bacchiques.

Tho, l'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier.

Tholus; au mot Lanterne, tom. II, pag. 271, j'ai indiqué les différentes opinions des antiquaires sur la signification de ce mot. Pausanias donne ce nom à plusieurs édifices circulaires couverts d'une coupole, et qui paroissent ne pas avoir été des temples. A Athènes il y avoit un tholus semblable, dans lequel se trouvoient quelques petites images d'argent, et où les Prytanes offroient des sacrifices. Selon Pollux, les Prytanes étoient aussi nourris dans ce tholus. A Epidaure il y avoit encore un autre tholus, dans le bois sacré d'Æsculape, derrière le temple de ce dieu. Pausanias en parle comme d'un édifice très-remarquable. Il étoit construit en marbre blanc; Polyclète en

avoit été l'architecte, et Pausanias en avoit orné l'intérieur de peintures. A Sparte il y avoit un édifice circulaire, dans lequel se trouvoient les statues de Jupiter et de Vénus. Dans le bois sacré d'Altis, près d'Olympie, Philippe, roi de Macédoine, fit construire, après la défaite des Grecs près de Chæronée, un édifice circulaire, qui fut appelé *Philippéum*. Il étoit construit en briques, et entouré de colonnes. Sur le sommet du toit il y avoit une tête de pavot en bronze, qui servoit à réunir le faîtage. Dans cet édifice se trouvoient les statues de Philippe, de son père Amyntas et d'Alexandre, exécutées en or et en ivoire par Léocharès. L'édifice où se conservoit le trésor de Minyas, à Orchomenos, avoit aussi une forme circulaire. *Voy.* COUPOLE.

THON; la pêche du thon se faisoit jadis à Anchiale, ville bâtie sur la mer Noire, et à Byzance. Les Grecs et les Romains faisoient grand cas de ce poisson. Il se trouve sur quelques médailles des villes de la Bætique et de la Sicile, où la pêche du thon étoit aussi fort abondante. On en voit aussi sur les médailles de Byzance.

THOS. *Voy.* SCHACAL.

THRANITAE. *V.* GALÈRES, t. 1, pag. 664, col. 1.

THRÔNE. *Voy.* TRÔNE.

THUILE, THUILERIE. *V.* TUILE, TUILERIE.

THYMÈLE. *Voy.* ORCHESTRE.

THYRORÉION. *Voy.* GYNÆCÉE, tom. 1, pag. 818, col. 1.

THYRSE; le thyrse est un attribut de Bacchus fort ancien. Son origine date, si l'on en croit les mythologues, de l'époque de la conquête de l'Inde. Bochart dérive son nom de la langue phœnicienne; il signifie, dit-il, pin; et en effet, le pin étoit consacré à Bacchus comme à la mère des dieux. Le thyrse étoit une lance, dont le fer étoit caché dans un cône de pin, en mémoire du stratagème dont les suivans de Bacchus avoient usé contre les Indiens, lorsqu'ils avoient marché pour les combattre avec des piques dont le fer étoit caché dans des feuilles de lierre. On voit par là que les Grecs s'attribuoient l'invention du thyrse; mais il paroît plus probable que son usage étoit venu de l'Inde par la Thrace. Nous voyons que plusieurs peuples de l'Asie ornoient l'extrémité inférieure de leurs piques de cônes de pin d'or. Hérodote dit que les soldats de l'armée de Xerxès en portoient de semblables. Cet usage peut venir de l'ancienne coutume chez les nations orientales, de couvrir le fer des lances de cônes de pin, soit pour le défendre de l'impression de l'air, soit pour le cacher et l'empêcher de blesser quand on n'en vouloit pas faire usage.

Lorsqu'on voulut trouver dans tout des allégories astronomiques, physiques ou morales, Phurnutus chercha à indiquer l'origine du thyrse. Selon lui, les poètes l'avoient mis dans les mains de Bacchus et de ses suivans, parce que les buveurs ont besoin de soutenir, avec un bâton, leur marche chancelante. Cette explication triviale ne sauroit être admise. Le thyrse est porté, sur les monumens, par Bacchus et par Ariane, sans que rien, dans leurs mouvemens, annonce l'ivresse. Le thyrse est une arme particulière aux Bacchans, et non pas un soutien.

Macrobe est d'un autre avis sur l'origine du thyrse; il établit le point de ressemblance entre Bacchus et Mars, confondus tous deux sous le surnom d'*Enyalios*. Il dit que Bacchus étoit représenté à Lacédémone avec une lance, et que le thyrse n'est qu'une lance cachée sous le lierre qui l'entoure. Il a raison sans doute; mais avec cela, il n'explique pas pourquoi cet usage

de couvrir le fer de la lance d'un cône de pin, n'est particulier qu'à Bacchus et à ses suivans.

Le thyrse, dans les plus anciens ouvrages de l'art, est entouré de feuilles de lierre; c'est ainsi qu'Euripide le décrit. Les poètes latins, Virgile, Ovide, Sénèque, ont donné la même description du thyrse; et Pline dit que le lierre orne le thyrse de Bacchus. Le thyrse est quelquefois aussi orné de bandelettes. Plusieurs peintures d'Herculanum nous font voir Bacchus tenant un thyrse d'une forme élégante, dont la pointe acérée passe à travers une touffe de feuilles de lierre : deux bandelettes y sont attachées. On voit encore cette pointe du thyrse sur un bas-relief du *Musée Pio-Clementin*, pl. 29 du tom. IV. Sur un pied de table de marbre, conservé dans le *Musée Pio-Clementin*, et gravé à la pl. 10 du quatrième volume de la description de ce Musée, on voit deux thyrses très-grands, et peut-être les mieux caractérisés de tous ceux qu'on rencontre sur les monumens antiques. Ils sont entourés d'amples bandelettes qui pendent avec grace, et dont l'extrémité est garnie de petits rubans, ce qui donne une idée du thyrse qui, dans la pompe d'Alexandrie, décrite par Athénée, étoit dans les mains de la figure colossale de Nysa. Ces larges bandelettes, qui avoient à leur extrémité des rubans plus petits, s'appeloient *Meira*. On trouve encore de semblables ornemens suspendus à d'autres thyrses de petite dimension, et moins bien caractérisés. Winckelmann les a pris pour des outres. Plusieurs antiquaires ont suivi cette opinion. M. Bossi est le premier qui se soit apperçu de cette méprise.

Bacchus est sur-tout représenté avec le thyrse, ainsi qu'on le voit par un grand nombre de monumens. Une foule de passages des poètes, nous le font voir frappant du thyrse, pour dire qu'il excite l'enthousiasme. Il le tient plus souvent dans la main gauche que dans la main droite, de laquelle il porte ordinairement le canthare; ses suivans en sont toujours armés, et on le portoit solennellement dans les pompes religieuses, et dans les sacrifices offerts au dieu des vendanges. Les princes qui ont pris le nom de *Nouveau Bacchus*, et qui se sont fait représenter avec les attributs de ce dieu, portent ordinairement le thyrse. On le voit sur l'épaule d'un Ptolémée, qu'on croit être Ptolémée Aulétès, et sur une belle Sardonyx que j'ai publiée à la pl. 21, du II vol. de mes *Monumens antiques inédits*, on voit Antinoüs avec le thyrse devant lui. Cependant Bacchus, selon Diodore, défendit lui-même l'usage du thyrse à ses suivans, et leur ordonna de porter une férule, parce que d'abord on ignoroit le mélange de l'eau avec le vin, et on ne buvoit que du vin pur; alors ceux qui célébroient les orgies de Bacchus, saisis par l'ivresse, se frappoient avec les bâtons de leurs thyrses. Souvent la mort étoit la suite de ces sanglans débats. Bacchus n'interdit pas l'usage du vin pur, mais il leur donna des tiges de férules à la place de hampes de bois. Le thyrse étoit appelé rameau des noces, peut-être parce que l'initiation aux mystères précédoit ou suivoit ordinairement la cérémonie du mariage.

Sur un bas-relief de la villa Borghese, qui représente l'entretien de Protésilas avec sa femme, on voit deux thyrses attachés au chevet du lit nuptial des nouveaux époux. On a prétendu que, dans le groupe du Taureau Farnèse, le thyrse éto[it] le symbole de la vie pacifique que Zéthus avoit choisie, pendant que son frère Amphion préféroit la vie des guerriers; mais cette explication est trop forcée. Ce symbole du dieu de Thebes ne pouvoit pas être

étranger à une action relative à la race de Cadmus. Le thyrse peut convenir aux représentations dramatiques, parce qu'elles sont immédiatement sous la protection de Bacchus. Les histrions, chez les Romains, portoient le thyrse dans certaines représentations du genre satyrique. Juvénal nous représente des dames romaines portant le masque et le thyrse du mime Accius. La petite statue d'Euripide, actuellement au Musée Napoléon, tient le thyrse dans la main droite. Suidas dit encore que l'on donnoit le nom de thyrse à une espèce de flambeau qui se portoit dans les cérémonies bacchiques. Hésychius explique de même le mot *thyrsoi*, d'où l'on pourroit conjecturer que l'on portoit dans ces fêtes nocturnes, des torches fixées à de grands thyrses, ou du feu dans de longues férules. C'est ainsi que, dans les *Bacchantes* d'Euripide, le chœur dit que Bacchus secoue la flamme de sa férule. Comme, selon les poëtes, le thyrse inspire une fureur bacchique, on disoit de tous ceux qui éprouvoient un enthousiasme surnaturel, qu'ils étoient frappés du thyrse. Lucrèce dit que l'espérance de la gloire frappe son cœur d'un thyrse brûlant, pour dire qu'elle aiguillonne son ame. Ovide se sert de la même expression. Le thyrse a servi autrefois à décorer tout ce qui a rapport aux festins, aux vendanges. On le trouve sur une foule d'ustensiles relatifs au culte de Bacchus, et sur un grand nombre de médailles. Aujourd'hui le thyrse entre dans la composition d'une multitude d'ornemens pour la décoration des édifices, des appartemens et des meubles.

Tiare. *Voy.* Cidaris.

Tibiæ. *Voy.* Flutes.

Tibicines, joueurs de flûte. Chez les Romains, ils formoient un corps sous le nom de collége, et ils avoient le droit d'aller jouer dans les festins et dans les cérémonies. Ce privilége leur fut ôté, et ensuite rendu. Ils se tenoient ordinairement sur la grande place, où on alloit les louer.

Tibre. Sur le revers d'une médaille d'Antonin le pieux, le *Tibre* est représenté sous la figure d'un vieillard à demi-couché et accoudé; il a un roseau dans la main gauche, et pose sa droite sur une nacelle ou un bateau.

Le Musée Napoléon possède aujourd'hui la belle statue du Tibre, qui étoit autrefois au Musée Pio-Clémentin, et qui probablement servoit de pendant à celle du Nil qui est aussi au même Musée Napoléon. Il existe dans les Tuileries une copie de l'une et de l'autre de ces statues; elles ont été exécutées par les artistes que le gouvernement entretenoit à Rome. L'une et l'autre statues sont gravées dans le premier volume du Musée Pio-Clémentin.

Tierce; la dernière des consonnances simples et directes dans l'ordre de leur génération, et la première des deux consonnances imparfaites. Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour consonnante, elle n'avoit point parmi eux de nom générique, mais elle prenoit seulement le nom de l'intervalle plus ou moins grand dont elle étoit formée. Nous l'appelons tierce, parce que son intervalle est toujours composé de deux degrés ou de trois sons diatoniques. A ne considérer les tierces que dans ce dernier sens, c'est-à-dire, par leurs degrés, on en trouve de quatre sortes, deux consonnantes, et deux dissonantes.

Tigette; c'est dans le chapiteau corinthien une sorte de tige, quelquefois cannelée et ornée de sculpture, d'où naissent les volutes et les hélices.

Tigre; cet animal parut pour la première fois dans le cirque de Rome sous Auguste. On vint même à bout de l'atteler à des chars. On le voit fréquemment sur les monumens re-

ifs à Bacchus et aux Bacchantes. Le char de Bacchus est ordinairement traîné par des tigres, ou des Panthères. *Voy.* ce mot.

Tigre ; ce fleuve d'Asie est représenté avec l'Euphrate sur une médaille de Trajan. L'empereur est représenté debout entre les deux fleuves, avec la figure d'un Arménien à ses pieds, et à côté du Tigre, que l'inscription de la médaille dit soumis ou vaincu.

Timbre. *Voy.* Son.

Timon. Il existe des médailles où les anciens ont donné à Némésis le timon qui accompagne d'ordinaire la fortune. Buonarroti en cite une dans ses *Osservazioni sopra medaglioni*, xi, n°. 1. Il y a dans le Cabinet de la Bibliothèque impériale, un bronze qui formoit l'extrémité d'un timon. On y a ciselé une belle tête de Méduse, ce qui peut faire présumer que c'étoit un char de course, car la tête de Méduse étoit un amulette qu'on croyoit éloigner les maux et les maléfices. *Voy.* Talisman.

Ting. *Voy.* Pagodes.

Tinnitus. *Voy.* Cymbale.

Tintinnabulum, clochette ou grelot. Les *tintinnabula* étoient d'un grand usage dans les dionysiaques. Le *Museo Pio-Clementino*, tom. iv, pl. 20, offre un bas-relief qui représente un vieillard couvert d'une tunique garnie de *tintinnabula*. On en ornoit aussi les tombeaux ; suivant Pline, on en voyoit à celui de Porsenna. Les anciens en attachoient, comme aujourd'hui, au cou des bêtes de charge. Ils avoient encore l'usage d'en mettre au cou des criminels qui alloient au supplice. Ceux qui faisoient la ronde à l'armée portoient de petites sonnettes dont ils se servoient pour avertir les sentinelles, qui devoient leur répondre de même. Comme les modernes, les anciens avoient aussi des petites sonnettes dans leurs appartemens pour appeler les domestiques. Enfin, il y en avoit dans l'endroit le plus élevé des bains publics, et elles sonnoient quand il falloit s'y rendre (*V.* Grelot). On peut au reste consulter sur cette matière, un traité curieux intitulé : *Hieronymi* Magii *de tintinnabulis liber posthumus*, etc. Amsterd. 1664, in-18, avec fig.

Titre ; ce que les Latins nommoient *titulus*, les Grecs l'appeloient *didascalia*. C'étoit la coutume, chez ces peuples, de mettre des titres ou instructions à la tête des pièces de théâtre; et ces titres apprenoient en quel temps, à quelle occasion, et sous quels magistrats ces pièces avoient été jouées. Cependant on ne mettoit des titres qu'aux pièces représentées pour célébrer quelque grande fête, comme celle de Cybèle, de Cérès ou de Bacchus, etc. Il ne nous reste point de titre entier d'aucune pièce grecque ou latine, pas même de celles de Térence.

Quant au titre des manuscrits des anciens, il se plaçoit en tête de l'ouvrage, et on le répétoit à la fin en petits et en gros caractères ; c'est ce que Winckelmann assure d'après l'inspection des manuscrits d'Herculanum qui ont été déroulés.

On appeloit *tituli*, titres, les inscriptions placées sur les urnes ou vases destinés à renfermer les os et les cendres des morts ; ce mot revient à notre expression *étiquette*. Dans les *columbaria*, ces *tituli* ou étiquettes étoient souvent placés sur le mur derrière les urnes. Le plus grand nombre des ossuaires ou cinéraires portent leur inscription, qui indique ordinairement le nom de la personne dont les cendres y sont renfermées, et celui du père, du fils, du frère, de l'époux, de l'ami, de l'esclave ou de l'affranchi qui les a fait faire. On en peut voir entr'autres un exemple dans mes *Monumens inédits*, tom. 1, pl. 5.

Toccata ; expression qui, dans la musique italienne, désigne une espèce de fantaisie ou prélude qui se joue sur les instrumens à clavier.

Togati ; c'étoient ceux qui, dans les colonies et municipes, s'habilloient à la romaine, et portoient la toge.

Toge, espèce d'habit ample, fait ordinairement de laine blanche, sans manches et sans plis, qui enveloppoit tout le corps jusqu'aux pieds, et qui se mettoit par-dessus la tunique. De quelque manière que l'usage en soit venu aux Romains, elle leur fut tellement propre, que *romanus* et *togatus* devinrent synonymes. Il y avoit des différences pour la longueur, la couleur et pour les ornemens, suivant la diversité des conditions, de l'âge et du sexe. Denys d'Halicarnasse donne à la toge la forme d'un demi-cercle. Au surplus, elle changea sans doute au gré de la mode; et c'est pour cela, qu'interprêtant certains passages des anciens auteurs, Sigonius l'a fait quarrée; Montfaucon la représente toute ouverte par-devant, et Ferrari ouverte seulement par le haut, pour la passer par-dessus la tête. D'après Suétone, il paroît qu'elle étoit fort ample au déclin de la république. Dans les premiers temps, la toge, commune aux hommes et aux femmes, se portoit immédiatement sur la peau; mais par la suite, les femmes l'échangèrent contre la *palla* ou la *stola* sans manteau. Au rapport d'Horace, elle ne resta qu'aux femmes répudiées pour adultère. Les citoyens romains seuls et les affranchis, avoient le droit de s'en vêtir. Ainsi, pendant les saturnales, où les maîtres sembloient se confondre avec les esclaves, personne ne portoit la toge. Celle des riches différoit de celle des pauvres, en ce qu'elle étoit fort large et avoit plusieurs plis, et que l'autre étoit fort étroite. Les différens noms que recevoit la toge ne changeoient absolument rien à sa forme. La *toga prætexta* fut inventée par Tullus Hostilius, troisième roi des Romains, pour distinguer les gens de qualité. (*V.* Prætexte.) La *toga pura*, appelée aussi *toga virilis*, étoit la toge ordinaire. La *toga candida* étoit, comme celle-ci, de couleur blanche; les candidats qui vouloient briguer une charge s'en revêtoient ; de là vient qu'on les nommoit *candidats*. Les nouveaux époux, le jour des noces et dans les festins et les réjouissances de leur mariage, portoient aussi une toge blanche, mais d'un blanc plus éclatant. Mais Arnobe dit simplement que dans cette occasion on étendoit une toge sur le lit nuptial. La *toga picta* étoit la même que celle appelée *purpurea* ; la première étoit remplie de broderies ou de figures de diverses couleurs; et l'autre, ornée de grandes fleurs de pourpre, ou seulement teinte en pourpre ; c'étoit celle des sénateurs. On suppose que la *toga palmata* a été la toge *triomphale*, semée de grandes palmes et enrichie d'or. Paul-Æmile et le grand Pompée furent les seuls qui eurent le privilége de la porter dans les spectacles, quoiqu'elle ne fût destinée que pour un jour de triomphe. La Trabea (*Voy.* ce mot) étoit blanche, bordée de pourpre, et garnie de têtes de clous aussi de pourpre. Varron, cité par Nonnius, parle de la *toga vitrea* comme étant faite d'une étoffe légère et transparente. La *toga pexa* étoit ainsi appelée des grands poils dont elle étoit hérissée; on s'en servoit pendant l'hiver. La *toga rasa* étoit faite de drap ras et sans poil. La *toga pulla* ou *atra*, rousse ou noire, marquoit le deuil, la tristesse et la pauvreté. Les *pullati*, c'est-à-dire les pauvres couverts de haillons, ne pouvoient assister aux jeux dans les gradins. La *toga forensis* étoit l'habillement des avocats. Ceux qui

commençoient à fréquenter le barreau portoient la toge blanche, parce qu'on les regardoit comme des candidats qui briguoient le rang d'orateur. Mais ceux qui s'étoient acquis un rang distingué, revêtoient la toge de pourpre, en la ceignant de façon que les parties antérieures de la toge descendoient un peu au-dessous du genou. La *toga militaris* étoit absolument à l'usage des soldats; ils la retroussoient à la gabinienne. Ceindre à la gabinienne signifioit une manière d'ajuster, de lier à l'entour du corps l'habit qu'on portoit, sans se servir de ceinture. Ainsi, dans une émeute populaire, les Romains se ceignoient de la toge, pour ne pas avoir les jambes embarrassées. On ne portoit que dans la maison la *toga domestica*, avec laquelle on ne sortoit point en public. Quant au jet de la toge, il n'est guère plus aisé de le désigner que celui du *pallium*. Selon Winckelmann, on nommoit *cinctus gabinus* la forme qu'on donnoit à ce vêtement dans les cérémonies sacrées. Cette forme consistoit en ce que la toge étoit relevée jusques sur la tête, de sorte que le pan gauche, laissant l'épaule droite libre, descendoit sur l'épaule gauche et alloit sur la poitrine, où les deux bouts étoient passés l'un dans l'autre, de manière cependant que la robe descendoit jusqu'aux pieds. C'est ce qu'on voit à la figure de Marc-Aurèle, sur un bas-relief de son arc, où cet empereur fait un sacrifice. Plusieurs autres monumens nous offrent la même disposition de la toge. Lorsque les empereurs sont représentés avec une partie de la toge relevée sur la tête, cet ajustement désigne la dignité sacerdotale. Parmi les dieux, Saturne seul est ordinairement figuré la tête couverte jusqu'au sommet. Au reste, quand les artistes ont des figures romaines à draper, ils peuvent se servir des statues qui nous restent. Ils trouveront encore un modèle dans le tom. IV, pl. 35 du *Musée Pio-Clementin*. Un bas-relief y représente Caron passant des ombres revêtues de la toge. Ce qui, selon M. Visconti, peut faire conjecturer qu'on ensevelissoit les morts de la toge, ou du moins qu'on s'en couvroit dans les cérémonies funèbres. *Jérôme* Bossius a composé un petit traité *de Toga romana*, Amst. 1671, in-12; et dans le *Trésor* de Sallengre, tome II, p. 1305. *Voy.* aussi les divers ouvrages cités au mot Costume.

Togées (Statues). *Voy.* Statues, t. III, p. 595.

Togula ou Toga arcta; toge étroite et courte, telle que la portoient les citoyens pauvres. On la voit à une figure étrusque, qui est debout à la villa Médicis, et qui étend le bras droit.

Toile; on n'a pas de preuve que les artistes de l'antiquité aient peint sur toile avant le règne de Néron. Depuis la renaissance des arts, on a long-temps peint sur le bois ou sur le cuivre. La toile enfin a été plus généralement adoptée. Certains peintres ont préféré les toiles fines, d'autres des toiles fort grossières ou des coutils. Le choix, à cet égard, doit être subordonné au goût de l'artiste et à sa manière d'opérer. *V.* Apprêt, Fond, et l'article Linge.

On appelle *toile graticulée* celle sur laquelle on a tracé des carreaux pour copier un tableau.

Toile de théâtre, *V.* Rideau.

Toilette, *Voy.* Mundus muliebris.

Toit; on appelle ainsi ce qui sert de couverture à un édifice, qui conséquemment comprend la charpente d'un comble, et l'ardoise ou la tuile qui la couvre. On entend par *toit plat*, celui qui a peu de pente; un *toit à deux égouts*, est celui dont le faitage est continu d'un pignon à l'autre, et qui

par conséquent jette l'eau par deux côtés seulement ; le *toit en pavillon*, est celui qui a quatre faces triangulaires qui se réunissent au sommet du poinçon.

Les Ægyptiens ont donné à leurs édifices des toits plats ; ils les couvroient de grandes dalles, parce qu'on n'avoit pas encore inventé l'art de construire des voûtes. Mais on trouve chez eux encore une autre espèce de toiture, où, dans l'intérieur des bâtimens, une pierre dépasse toujours l'autre, jusqu'à ce qu'enfin, à une certaine hauteur déterminée elles sont prêtes à se toucher ; on couvroit ensuite avec une pierre la petite ouverture qui restoit encore. On en peut voir un exemple dans la galerie la plus élevée de la grande pyramide, près de Djizèh.

Les toits des Grecs et des Romains n'avoient pas une pente rapide. Les habitations particulières avoient souvent le toit plat ; on lui donnoit cependant une pente de deux pouces sur dix pieds, afin de faire écouler l'eau. Souvent les toits des maisons romaines étoient en pupitre. Les édifices publics, sur-tout les temples, avoient toujours le toit en forme de selle, de sorte qu'à la façade de devant et à celle de derrière il y avoit un fronton, ce qu'on regardoit comme un des plus grands ornemens des temples. La hauteur de ces toits étoit à-peu-près le huitième de leur largeur. La construction intérieure des toits est décrite par Vitruve. Cet auteur distingue entre les toits des édifices d'une profondeur et d'une largeur considérables, et entre les toits de dimensions contraires. Selon la proportion indiquée pour les toits, d'après Vitruve, ceux qui avoient plus de largeur devoient être plus élevés que ceux qui étoient moins larges, il falloit donc aussi plus de bois pour la charpente de ces toits. La disposition des toits des habitations romaines ressembloit à celle que nous offrent encore les maisons d'Italie. Dans les temps reculés, les maisons des particuliers ne pouvoient point avoir de fronton ; cet ornement étoit réservé aux temples ; mais vers les derniers temps de la république, on dérogea insensiblement à cet usage, et Cæsar fut un des premiers qui fit donner un fronton à sa maison ; ce qui fût regardé comme un présage de son apothéose. Peu de temps avant l'assassinat de Cæsar, son épouse Calpurnia vit en songe tomber ce fronton, ou selon Plutarque, l'acrotère, c'est-à-dire, l'ornement, la statue, etc., qui se trouvoit sur le sommet du fronton, et selon Suétone, on regarda cet événement comme un présage de sa mort. La corniche, sur laquelle le toit portoit aussi en partie, étoit dans les maisons des particuliers, faite de terre cuite, et de façon que les gouttières pouvoient descendre par-là. Pour cet effet, on y plaçoit, à des distances données, des muffles de lion avec la gueule ouverte, par lesquels la pluie s'écouloit, ainsi que Vitruve l'enseigne pour les temples. On a trouvé plusieurs morceaux de semblables corniches à Herculanum, on en voit dans le cabinet de Portici. Dans les maisons d'une construction commune, les conduits des gouttières se faisoient en général avec des ais.

Quelquefois les toits étoient sans pente et formoient une terrasse sur laquelle on pouvoit se promener, prendre l'air, et jouir de la vue de la contrée. Sur ces toits en terrasse, il y avoit quelquefois des jardins avec des arbres fruitiers et autres. Les auteurs anciens qui parlent de ces jardins sur les toits, ne s'expliquent point sur la manière dont ils étoient construits ou disposés pour garantir la maison d'être endommagée par l'humidité. Probablement ces arbres et arbustes étoient dans des caisses et dans des pots.

Tombeaux ; on appelle ainsi des élévations de terre, ou des petites constructions dans lesquelles on enferme les morts. Chez les Grecs les tombeaux étoient ordinairement placés hors des villes, excepté ceux des fondateurs de ces villes et ceux des héros. On montroit dans Elis le tombeau de Pélops, celui de Thésée dans Athènes, celui de Semelé à Thèbes. Chez les Lacédémoniens cependant une loi de Lycurgue permettoit d'enterrer dans la ville, et même autour des temples. A Athènes, chacun avoit son tombeau particulier hors de la ville, parce que la grandeur de son territoire le permettoit ainsi. Mais chez les autres peuples de l'Attique, où le terrein étoit plus précieux, on étoit souvent obligé de mettre ensemble les urnes cinéraires de trois ou quatre morts. Des bosquets d'arbres de plusieurs espèces entouroient les tombeaux qui du reste ne consistoient le plus souvent qu'en un tronçon de colonne sur lequel l'épitaphe étoit gravée. Démétrius de Phalère fit une loi qui défendit aux Athéniens de donner plus de trois coudées de hauteur aux tronçons de colonne placés sur leurs tombeaux. On répandoit à de certaines époques des huiles et des essences sur les tombeaux de ses parens et de ses amis, et cela étoit regardé comme un acte de religion.

Dans la Campanie, on a découvert plusieurs tombeaux des anciens habitans, et c'est dans ces tombeaux qu'on a trouvé les beaux vases grecs, nommés improprement étrusques, dont M. Hamilton forma successivement deux collections, la première publiée par d'Hancarville, la seconde par M. Tischbein. Dans l'un et l'autre de ces ouvrages, on a fait graver un de ces tombeaux de la Campanie tel qu'il étoit au moment de sa découverte. Ces tombeaux sont formés par une enceinte en pierres de taille, et couverts d'une espèce de toit en dalles de pierres, en forme de dos d'âne. Le squelette du mort étoit étendu à terre, les pieds tournés vers l'entrée du sépulcre, et la tête rangée contre la muraille, à laquelle étoient suspendus à des clous de bronze des vases de terre cuite ; d'autres étoient rangés autour du squelette. Sa majesté l'Impératrice possède à Malmaison un modèle d'un pareil tombeau.

Dans les plaines de l'Etrurie, on a aussi trouvé beaucoup de grottes sépulcrales creusées à peu de profondeur dans un roc vif, mais peu difficile à travailler. Elles sont quelquefois disposées en croix, ou à trois ailes, à-peu-près comme nos églises ; d'autres sont carrées dans des proportions différentes ; on y a pratiqué des portes pour passer d'une grotte à l'autre ; quelquefois il y en a deux l'une au-dessus de l'autre. Ces grottes ne sont pas fort profondes, et les Etrusques les ont placées dans de petits monticules qu'ils ont percés par une porte simple et carrée ; elles ne reçoivent le jour que par une ouverture placée au milieu de la voûte, et qui va jusqu'à la superficie de la montagne. L'intérieur de ces grottes est souvent orné de peintures.

Les Romains désignoient par le mot *sepulchrum*, le tombeau ordinaire, où l'on avoit déposé le corps entier du défunt, ou les os et les cendres des corps morts, lorsque l'usage étoit de les brûler. Outre ces simples *sépulcres*, on avoit encore des tombeaux plus magnifiques qu'on désignoit sous les noms de *monumens*, de *mausolées*, de *voûtes sépulcrales*, etc. ; ils étoient destinés aux princes, aux grands et aux riches. On appeloit donc *monumentum*, *monument*, l'édifice construit pour conserver la mémoire d'une personne, sans aucune solennité funèbre. On pouvoit ériger plusieurs *monumens* en l'hon-

neur d'une personne, mais on ne pouvoit avoir qu'un seul *tombeau*. Gruter a rapporté l'inscription d'un monument élevé en l'honneur de Drusus, qui nous instruit en même temps des fêtes que l'on faisoit chaque année sur ces sortes de monumens.

Lorsqu'après avoir construit un tombeau, on y célébroit les funérailles avec tout l'appareil ordinaire, sans mettre néanmoins le corps du mort dans ce tombeau, on l'appeloit CÉNOTAPHE. (*V.* ce mot.) Les personnes d'une classe relevée avoient quelquefois, dans leur palais, des voûtes sépulcrales, où elles renfermoient, dans différentes urnes, les cendres de leurs ancêtres. La pyramide de Cestius à Rome, construite en marbre de Paros, et qui contenoit, dans son intérieur, une chambre ornée de belles peintures, étoit le tombeau d'un particulier nommé Cestius, l'un des *septemvirs epulons*. Le pape Alexandre VII a tiré cette pyramide des ruines sous lesquelles elle étoit ensevelie, pour la rétablir dans tout son éclat. Il y avoit des tombeaux de famille et des tombeaux héréditaires; enfin d'autres qui n'avoient aucune destination. Cette différence est consacrée par les loix romaines et par les inscriptions dont GRUTER, REINESIUS, MURATORI et d'autres ont donné des recueils. Les *tombeaux de famille* étoient ceux qu'une personne faisoit faire pour lui et sa famille, c'est-à-dire, pour ses enfans, ses proches parens et ses affranchis. Les *tombeaux héréditaires* étoient ceux que le testateur ordonnoit pour lui, pour ses héritiers, ou pour ceux qui l'acquéroient par droit d'héritage. Tout le monde pouvoit se réserver un *tombeau particulier*; on pouvoit aussi défendre, par testament, d'enterrer dans le tombeau de famille, aucun des héritiers de la famille. Pour lors on gravoit sur le tombeau les lettres H. M. H. N. S., c'est-à-dire *hoc monumentum hæredes non sequitur*; ou celles-ci : H. M. AD. H. N. TRANS., c'est-à-dire, *hoc monumentum ad hæredes non transit*, le droit de ce monument ne suit point l'héritier, c'est-à-dire, que les héritiers ne pourroient disposer du lieu où étoit le tombeau, et que ni ce lieu ni le tombeau ne feroient partie de l'héritage. Les anciennes inscriptions sépulcrales nous font connoître les précautions qu'on prenoit pour que les tombeaux subsistassent dans les différens changemens de propriétaires. Outre les imprécations qu'on faisoit encore contre ceux qui oseroient violer la volonté du testateur, les loix attachoient aux contraventions de très-grosses amendes. Les inscriptions sépulcrales nous apprennent que, non-seulement la place occupée par le tombeau étoit religieuse, mais qu'il y avoit encore un espace à l'entour qui jouissoit de ce privilége.

Varron cite le tombeau d'*Acca Laurentia*, en parlant des fêtes Laurentines qui s'y célébroient. Selon Eusèbe, le tombeau d'*Otta*, fameux poète tragique, étoit à deux milles de Rome sur le chemin qui conduit à Præneste. Le tombeau de *Cæcilia*, fille de Metellus Cæcilius, et femme du riche Crassus, étoit élevé sur la voie appienne, vis-à-vis du mont Albain. Ce monument se voit encore tout entier près de l'église de Saint-Sébastien. C'est un bâtiment de forme ronde, appelé par le peuple *tête de bœuf*, à cause de plusieurs têtes de bœuf ou *bucranes* qu'on y a sculptées. On y lit l'inscription CAECILIA. Q. CAECILII F. METELLAE CRASSI. Le *tombeau de Porsenna* étoit auprès de la ville de Clusium ; selon la description que Pline en donne, c'étoient deux pyramides dont les extrémités se joignoient par des

gorie, dont la traduction se trouve dans le deuxième volume du *Recueil des traités sur l'Allégorie*, publié par M. Jansen ; Paris, an 7, 2 vol. in-8°, SULZER fait, à l'égard de l'emploi de l'allégorie sur les tombeaux, l'observation que, lorsqu'il s'agit de circonstances historiques, l'écriture vaut beaucoup mieux que des images. Pour que les allégories soient de quelque prix, il faut qu'elles disent plus que la simple écriture, et qu'elles le disent avec plus d'énergie. Un très-beau monument dans ce genre, ajoute-t-il, est celui que le sculpteur NAHL a placé dans l'église d'Hindelbank, village près de Berne, et dont il existe une belle gravure. C'est le tombeau d'une femme fort belle et pleine de vertus, morte en couches. Le monument représente une simple tombe couverte d'une pierre commune. Mais en s'approchant, on découvre tout-à-coup la scène du grand jour, où la terre doit rendre à la vie les morts que renferme son sein. La pierre du tombeau est fendue par le milieu, effet supposé d'une forte commotion de la terre ; et par cette fente on apperçoit la mère et l'enfant, dont la physionomie et l'attitude annoncent la sainte béatitude qui doit être leur partage. La mère tient son enfant, qui semble de même rendu à la vie, sur son bras gauche, et de la main droite elle soulève la pierre sépulcrale pour sortir du tombeau. Sur le bord de la pierre sont gravés ces mots : *Me voici, Seigneur, avec l'enfant que tu m'avois donné.*

On peut consulter, sur les tombeaux antiques, l'ouvrage de GUTHERIUS, *de Jure Manium*, Par. 1615; Lips. 1671, in-8°. et dans le 12e vol. du *Trésor de* GRÆVIUS ; enfin les différentes collections de monumens antiques. (*V.* SARCOPHAGE.) Quant aux tombeaux modernes, beaucoup d'ouvrages destinés à l'histoire des provinces et des familles, en contiennent des représentations. Les principaux ouvrages que l'on peut consulter sont : *le Discours sur les anciennes Sépultures de nos rois*, par MABILLON, dans les *Mém. de l'Acad. des Belles-Lettres*, t. II, pag. 635 ; une dissertation sur le même sujet, par LEGRAND D'AUSSI, dans les *Mémoires de l'Institut* ; les *Monumens de la Monarchie française*, par MONTFAUCON ; les *Antiquités nationales*, par *A. L.* MILLIN, 5 vol. in-fol. ou 5 vol. in-4°. ; les histoires de *Bourgogne*, du *Languedoc*, du *Dauphiné* ; *Martini* GERBERT, *Taphographia principum Austriæ*, 1772, in-fol. ; *I regali sepolcri del duomo di Palermo riconosciuti ed illustrati* ; Napoli, 1784, in-fol. ; *Sepulchral monuments*, 3 vol. in-fol., et une foule d'histoires particulières.

TOMBES ; on appelle ainsi les *tombeaux* qui ne s'élèvent pas de terre ; on les nomme aussi tombes plates. *Voy.* TOMBEAU.

TOMBELLES ; nom donné à ces élévations de terre qu'on rencontre dans différentes parties de la Gaule et de l'Angleterre, où on les appelle des *Barrows*.

TON, est la tension, l'intensité ou d'une couleur, ou d'un effet de clair-obscur. On dit, généralement parlant, cette estampe est d'un beau ton, d'un ton vigoureux, suave, chaud, vigoureux, sourd, lourd, etc. Ce tableau est d'un ton ferme, clair, brun, rouge, gris, etc. etc. On dit : il faut hausser le ton de cet ouvrage, pour exprimer la nécessité d'en rendre les couleurs plus vives, et encore mieux, celle d'en rendre les masses plus décidées, et les objets plus saillans. Il paroît, d'après un passage de Pline, que les Grecs entendoient ordinairement, par le mot *tonos*, ton dans la peinture, ce que nous appelons la couleur propre de l'objet. Il dit que le ton est autre chose

que l'éclat, et qu'il se trouve entre la partie frappée de la plus vive lumière et l'ombre, ou plutôt entre la plus vive lumière et la demi-teinte. Le mot ton, relativement au clair-obscur, exprime l'intensité de l'effet dans la nature ou dans un ouvrage de l'art : relativement au coloris, il exprime l'intensité d'une couleur, ou celle de toutes les couleurs en général qui sont employées dans un ouvrage. Comme une couleur, ou un mélange de plusieurs couleurs, et ce qu'on appelle une teinte, peut avoir plus ou moins d'intensité, cette couleur ou ce mélange prend le nom de ton, quand on le considère relativement à cette intensité. Ainsi les couleurs mélangées, lorsqu'on les considère relativement à leurs mélanges, prennent le nom de teintes; considérées par rapport à leur intensité, elles prennent celui de ton. On ne doit donc pas être étonné que l'usage ait permis de dire assez indifféremment teinte ou ton. La teinte générale d'un ouvrage forme son ton général; et si cette teinte est jaunâtre, l'intensité de l'effet dans le tout ensemble, ou ce qu'on appelle le ton, sera jaunâtre. Les tons d'un ouvrage tiennent à l'art du clair-obscur; ainsi ils doivent être étudiés dans la gravure, dans les dessins, et dans tous les genres de peinture, avec la même exactitude. Ce n'est que par la connoissance des tons, par l'art de les ménager, de les appliquer avec précision, que l'on peut mettre chaque partie d'un ouvrage à sa vraie place, donner du corps aux objets, et faire avancer ou fuir ceux qui doivent paroître près ou loin de la vue.

Ce mot *ton* a plusieurs sens en musique. Il se prend d'abord pour un intervalle qui caractérise le systême et le genre diatonique. Dans cette acception, il y a deux sortes de tons, savoir : le ton majeur, qui résulte de la différence de la quarte à la quinte; et le ton mineur, qui résulte de la différence de la tierce mineure à la quarte. La génération du ton mineur se trouve également à la seconde quinte *re*, commençant par *ut;* car la quantité dont ce *re* surpasse l'octave du premier *ut* est justement dans le rapport de 8 à 9, et celle dont ce même *re* est surpassé par *mi*, tierce majeure de cette octave, est dans le rapport de 9 à 10. On appelle ton le degré d'élévation que prennent les voix, ou sur lequel sont montés les instrumens, pour exécuter la musique. C'est en ce sens qu'on dit, dans un concert, que le ton est trop haut ou trop bas. Dans les églises, il y a le ton du chœur pour le plain-chant. Il y a, pour la musique, ton de chapelle et ton d'opéra. Ce dernier n'a rien de fixe; mais en France il est ordinairement plus bas que l'autre.

On donne encore le même nom à un instrument qui sert à donner le ton de l'accord à tout un orchestre. Cet instrument, que quelques-uns appellent aussi choriste, est un sifflet qui, au moyen d'une espèce de piston gradué, par lequel on alonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à-peu-près le même son sous la même division. Mais cet à-peu-près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puisse s'assurer d'un son fixe qui soit toujours exactement le même. Peut-être, depuis qu'il existe de la musique, n'a-t-on jamais concerté deux fois sur le même ton. Diderot a donné dans ses principes d'acoustique, les moyens de fixer le ton avec beaucoup plus de précision, en remédiant aux effets des variations de l'air. Enfin, *ton* se prend pour une règle de modulation relative à une note ou corde principale, qu'on appelle Tonique. (*V.* ce mot.) Comme notre systême moderne est composé de douze cor-

gorie, dont la traduction se trouve dans le deuxième volume du *Recueil des traités sur l'Allégorie*, publié par M. Jansen ; Paris, an 7, 2 vol. in-8°, SULZER fait, à l'égard de l'emploi de l'allégorie sur les tombeaux, l'observation que, lorsqu'il s'agit de circonstances historiques, l'écriture vaut beaucoup mieux que des images. Pour que les allégories soient de quelque prix, il faut qu'elles disent plus que la simple écriture, et qu'elles le disent avec plus d'énergie. Un très-beau monument dans ce genre, ajoute-t-il, est celui que le sculpteur NAHL a placé dans l'église d'Hindelbank, village près de Berne, et dont il existe une belle gravure. C'est le tombeau d'une femme fort belle et pleine de vertus, morte en couches. Le monument représente une simple tombe couverte d'une pierre commune. Mais en s'approchant, on découvre tout-à-coup la scène du grand jour, où la terre doit rendre à la vie les morts que renferme son sein. La pierre du tombeau est fendue par le milieu, effet supposé d'une forte commotion de la terre ; et par cette fente on apperçoit la mère et l'enfant, dont la physionomie et l'attitude annoncent la sainte béatitude qui doit être leur partage. La mère tient son enfant, qui semble de même rendu à la vie, sur son bras gauche, et de la main droite elle soulève la pierre sépulcrale pour sortir du tombeau. Sur le bord de la pierre sont gravés ces mots : *Me voici, Seigneur, avec l'enfant que tu m'avois donné.*

On peut consulter, sur les tombeaux antiques, l'ouvrage de GUTHERIUS, *de Jure Manium*, Par. 1615; Lips. 1671, in-8°. et dans le 12e vol. du *Trésor de* GRÆVIUS ; enfin les différentes collections de monumens antiques. (*V.* SARCOPHAGE.) Quant aux tombeaux modernes, beaucoup d'ouvrages destinés à l'histoire des provinces et des familles, en contiennent des représentations. Les principaux ouvrages que l'on peut consulter sont : *le Discours sur les anciennes Sépultures de nos rois*, par MABILLON, dans les *Mém. de l'Acad. des Belles-Lettres*, t. II, pag. 633 ; une dissertation sur le même sujet, par LEGRAND D'AUSSI, dans les *Mémoires de l'Institut* ; les *Monumens de la Monarchie française*, par MONTFAUCON ; les *Antiquités nationales*, par *A. L.* MILLIN, 5 vol. in-fol. ou 5 vol. in-4°. ; les histoires de *Bourgogne*, du *Languedoc*, du *Dauphiné* ; *Martini* GERBERT, *Taphographia principum Austriæ*, 1772, in-fol. ; *I regali sepolcri del duomo di Palermo riconosciuti ed illustrati* ; Napoli, 1784, in-fol. ; *Sepulchral monuments*, 3 vol. in-fol., et une foule d'histoires particulières.

TOMBES ; on appelle ainsi les *tombeaux* qui ne s'élèvent pas de terre ; on les nomme aussi tombes plates. *Voy.* TOMBEAU.

TOMBELLES ; nom donné à ces élévations de terre qu'on rencontre dans différentes parties de la Gaule et de l'Angleterre, où on les appelle des *Barrows*.

TON, est la tension, l'intensité ou d'une couleur, ou d'un effet de clair-obscur. On dit, généralement parlant, cette estampe est d'un beau ton, d'un ton vigoureux, suave, chaud, vigoureux, sourd, lourd, etc. Ce tableau est d'un ton ferme, clair, brun, rouge, gris, etc. etc. On dit : il faut hausser le ton de cet ouvrage, pour exprimer la nécessité d'en rendre les couleurs plus vives, et encore mieux, celle d'en rendre les masses plus décidées, et les objets plus saillans. Il paroît, d'après un passage de Pline, que les Grecs entendoient ordinairement, par le mot *tonos*, ton dans la peinture, ce que nous appelons la couleur propre de l'objet. Il dit que le ton est autre chose

que l'éclat, et qu'il se trouve entre la partie frappée de la plus vive lumière et l'ombre, ou plutôt entre la plus vive lumière et la demi-teinte. Le mot ton, relativement au clair-obscur, exprime l'intensité de l'effet dans la nature ou dans un ouvrage de l'art : relativement au coloris, il exprime l'intensité d'une couleur, ou celle de toutes les couleurs en général qui sont employées dans un ouvrage. Comme une couleur, ou un mélange de plusieurs couleurs, et ce qu'on appelle une teinte, peut avoir plus ou moins d'intensité, cette couleur ou ce mélange prend le nom de ton, quand on le considère relativement à cette intensité. Ainsi les couleurs mélangées, lorsqu'on les considère relativement à leurs mélanges, prennent le nom de teintes; considérées par rapport à leur intensité, elles prennent celui de ton. On ne doit donc pas être étonné que l'usage ait permis de dire assez indifféremment teinte ou ton. La teinte générale d'un ouvrage forme son ton général; et si cette teinte est jaunâtre, l'intensité de l'effet dans le tout ensemble, ou ce qu'on appelle le ton, sera jaunâtre. Les tons d'un ouvrage tiennent à l'art du clair-obscur; ainsi ils doivent être étudiés dans la gravure, dans les dessins, et dans tous les genres de peinture, avec la même exactitude. Ce n'est que par la connoissance des tons, par l'art de les ménager, de les appliquer avec précision, que l'on peut mettre chaque partie d'un ouvrage à sa vraie place, donner du corps aux objets, et faire avancer ou fuir ceux qui doivent paroître près ou loin de la vue.

Ce mot *ton* a plusieurs sens en musique. Il se prend d'abord pour un intervalle qui caractérise le systême et le genre diatonique. Dans cette acception, il y a deux sortes de tons, savoir : le ton majeur, qui résulte de la différence de la quarte à la quinte; et le ton mineur, qui résulte de la différence de la tierce mineure à la quarte. La génération du ton mineur se trouve également à la seconde quinte *re*, commençant par *ut*; car la quantité dont ce *re* surpasse l'octave du premier *ut* est justement dans le rapport de 8 à 9, et celle dont ce même *re* est surpassé par *mi*, tierce majeure de cette octave, est dans le rapport de 9 à 10. On appelle ton le degré d'élévation que prennent les voix, ou sur lequel sont montés les instrumens, pour exécuter la musique. C'est en ce sens qu'on dit, dans un concert, que le ton est trop haut ou trop bas. Dans les églises, il y a le ton du chœur pour le plain-chant. Il y a, pour la musique, ton de chapelle et ton d'opéra. Ce dernier n'a rien de fixe; mais en France il est ordinairement plus bas que l'autre.

On donne encore le même nom à un instrument qui sert à donner le ton de l'accord à tout un orchestre. Cet instrument, que quelques-uns appellent aussi choriste, est un sifflet qui, au moyen d'une espèce de piston gradué, par lequel on alonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à-peu-près le même son sous la même division. Mais cet à-peu-près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puisse s'assurer d'un son fixe qui soit toujours exactement le même. Peut-être, depuis qu'il existe de la musique, n'a-t-on jamais concerté deux fois sur le même ton. Diderot a donné dans ses principes d'acoustique, les moyens de fixer le ton avec beaucoup plus de précision, en remédiant aux effets des variations de l'air. Enfin, *ton* se prend pour une règle de modulation relative à une note ou corde principale, qu'on appelle TONIQUE. (*V.* ce mot.) Comme notre systême moderne est composé de douze cor-

des ou sons différens, chacun de ces sons peut servir de fondement à un ton, c'est-à-dire, en être la tonique. Ce sont déjà douze tons; et comme le mode majeur et le mode mineur sont applicables à chaque ton, ce sont vingt-quatre modulations dont notre musique est susceptible sur ces douze tons. Ces tons diffèrent entr'eux par les divers degrés d'élévation entre le grave et l'aigu, qu'occupent les toniques. Ils diffèrent encore par les diverses altérations des sons et des intervalles produites en chaque ton par le tempérament, de sorte que sur un clavecin bien d'accord, une oreille exercée reconnoît sans peine un ton quelconque dont on lui fait entendre la modulation; et ces tons se reconnoissent également sur des clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres; ce qui montre que cette connoissance vient du moins autant des diverses modifications que chaque ton reçoit de l'accord total, que du degré d'élévation que la tonique occupe dans le clavier. De là naît une source de variétés et de beautés dans la modulation; de là naissent une diversité et une énergie admirables dans l'expression; de là naît enfin la faculté d'exciter des sentimens différens avec des accords semblables frappés en différens tons. Faut-il du majestueux, du grave? l'*F ut fa* et les tons majeurs, par bémol, l'exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant? prenez *A mi la*, *D la re*, les tons majeurs par dièse. Faut-il du touchant, du tendre? prenez les tons mineurs par bémol. *C sol ut* mineur porte la tendresse dans l'ame; *F ut fa* mineur va jusqu'au lugubre et à la douleur. En un mot, chaque ton, chaque mode a son expression propre, qu'il faut savoir connoître, et c'est-là un des moyens qui rendent un habile compositeur maître, en quelque manière, des affections de ceux qui l'écoutent; c'est une espèce d'équivalent aux modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété et de leur énergie. C'est pourtant de cette agréable et riche diversité, que Rameau a voulu priver la musique, en ramenant une égalité et une monotonie entière dans l'harmonie de chaque mode, par la règle du tempérament, règle déjà si souvent proposée et abandonnée avant lui. Selon cet auteur, toute l'harmonie en seroit plus parfaite. Il est certain cependant qu'on ne peut rien gagner en ceci d'un côté, qu'on ne perde autant de l'autre; et quand on supposeroit, ce qui n'est pas, que l'harmonie en général, en seroit plus pure, cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expression? Pour ce qui concerne les tons des anciens, *Voy.* Mode.

Les organistes et les musiciens d'église ont appelé *ton du quart* le plagal du mode mineur qui s'arrête et finit sur la dominante, au lieu de tomber sur la tonique. Ce nom de ton du quart lui vient de ce que telle est spécialement la modulation du quatrième ton dans le plain-chant.

Les *tons d'église* sont des manières de moduler le plain-chant sur telle ou telle finale prise dans le nombre prescrit, en suivant certaines règles admises dans toutes les églises où l'on pratique le chant grégorien. On compte huit tons réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, et quatre plagaux ou collatéraux. On appelle tons authentiques, ceux où la tonique occupe à-peu-près le plus bas degré du chant; mais si le chant descend jusqu'à trois degrés plus bas que la tonique, alors le ton est plagal. Les quatre tons authentiques ont leurs finales à un degré l'une de l'autre, selon l'ordre de ces quatre notes *re mi fa sol*. Ainsi le premier de ces tons répondant au mode dorien des

Grecs, le second répond au phrygien; le troisième à l'éolien, et non pas au lydien, comme le disent les symphoniastes, et le dernier au mixo-lydien. C'est saint Miroclet, évêque de Milan, ou selon d'autres, saint Ambroise, qui, vers l'an 370, choisit ces quatre tons pour en composer le chant de l'église de Milan, et c'est, à ce qu'on dit, le choix et l'approbation de ces deux évêques, qui ont fait donner à ces quatre tons le nom d'authentiques. Comme les sons employés dans ces quatre tons n'occupoient pas tout le dis-diapason, ou les quinze cordes de l'ancien systême, saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux tons, qu'on appelle plagaux, lesquels ayant les mêmes diapasons que les précédens, mais leur finale plus élevée d'une quarte, reviennent proprement à l'hyper-dorien, à l'hyper-phrygien, à l'hyper-mixo-phrygien. D'autres attribuent à Guy d'Arezzo l'invention de ce dernier. C'est de là que les quatre tons authentiques ont chacun un plagal pour collatéral ou supplément; de sorte qu'après le premier ton, qui est authentique, vient le second ton, qui est son plagal: le troisième authentique, le quatrième plagal, et ainsi de suite, ce qui fait que les modes ou tons authentiques s'appellent aussi impairs, et les plagaux pairs, eu égard à leur place dans l'ordre des tons. Le discernement des tons authentiques ou plagaux est indispensable à celui qui donne le ton du chœur, car si le chant est dans un ton plagal, il doit prendre la finale à-peu-près dans le medium de la voix; et si le ton est authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de cette observation, on expose les voix à se forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des tons qu'on appelle mixtes, c'est-à-dire, mêlés de l'authente et du plagal, ou qui sont en partie principaux et en partie collatéraux; on les appelle aussi tons ou modes communs. Dans ces cas, le nom numéral de la dénomination du ton se prend de celui des deux qui domine ou qui se fait sentir le plus, sur-tout à la fin de la pièce. Quelquefois on fait dans un ton des transpositions à la quinte; ainsi au lieu de *re* dans le premier ton, l'on aura *la* pour finale, *si* pour *mi*, *ut* pour *fa*, et ainsi de suite. Mais si l'ordre et la modulation ne changent pas, le ton ne change pas non plus, quoique pour la commodité des voix la finale soit transposée. Ce sont des observations à faire pour le chantre ou l'organiste qui donne l'intonation. Pour approprier autant qu'il est possible l'étendue de tous ces tons à celle d'une seule voix, les organistes ont cherché les tons de la musique les plus correspondans à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis. Premier ton, *re* mineur; second ton, *sol* mineur; troisième ton, *la* mineur ou *sol*; quatrième ton, *la* mineur, finissant sur la dominante; cinquième ton, *ut* majeur ou *re*; sixième ton, *fa* majeur; septième ton, *re* majeur; huitième ton, *sol* majeur, en faisant sentir le ton d'*ut*. On auroit pu réduire ces huit tons encore à une moindre étendue, en mettant à l'unisson la plus haute note de chaque ton, ou si l'on veut, celle qu'on rebat le plus, et qui s'appelle, en terme de plain-chant, *dominante*. Mais comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces tons ainsi réglés excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des transpositions plus difficiles et moins harmonieuses que celles qui sont en usage. Au reste, les tons de l'église ne sont point asservis aux loix des tons de la musique: il n'y est point question de médiante ni de note sensible, le mode y est peu déterminé,

et on y laisse les semi-tons où ils se trouvent, dans l'ordre naturel de l'échelle, pourvu seulement qu'ils ne produisent ni tri-ton ni fausse quinte sur la tonique.

TONARION et TONARIUM. Quintilien désigne par ce mot, la flûte avec laquelle on donnoit le ton aux orateurs. *Casp.* BARTHOLINUS, dans son ouvrage *de Tibiis*, rapporte une inscription antique où on lit le mot *syntonator*, qui sans doute en est dérivé.

TONIQUE; nom de la corde principale sur laquelle le ton est établi. Tous les airs finissent communément par cette note, sur-tout à la basse. C'est l'espèce de tierce que porte la tonique, qui détermine le mode. Ainsi l'on peut composer dans les deux modes sur la même tonique. Enfin les musiciens reconnoissent cette propriété dans la tonique, que l'accord n'appartient rigoureusement qu'à elle seule. Lorsqu'on frappe cet accord sur une autre note, ou quelque dissonance est sous-entendue, ou cette note devient tonique pour le moment. Par la méthode des transpositions, la tonique porte le nom d'*ut* en mode majeur, et de *la* en mode mineur.

Tonique est aussi le nom donné par Aristoxène à l'une des trois espèces du genre chromatique, dont il explique les divisions, et qui est le chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux semi tons consécutifs, puis une tierce mineure. *V.* CHROMATIQUE, MÉDIANTE.

Tonique est quelquefois adjectif. On dit corde tonique, note tonique, accord tonique, écho tonique, etc.

TONNEAU. Ce furent des paysans des Alpes qui, au rapport de Pline, inventèrent et substituèrent aux grands vaisseaux de terre cuite, les futailles ou tonneaux composés de planches rassemblées et réunies en forme de cylindre creux par le moyen des cerceaux. Diogène-Laërce dit que l'inventeur des futailles s'appeloit *Pseusippe*. Les bois les plus convenables pour fabriquer les douves des futailles, sont le chêne, le rouvre et le châtaignier. Les cerceaux sont liés et attachés avec de l'osier, appelé en latin *amerina salix* ou *vimen*. Les Tardetains qui habitoient autrefois le pays que nous appelons aujourd'hui l'Andalousie, étoient plus magnifiques. Comme leur contrée abondoit en mines de métaux précieux, leurs vases à renfermer le vin étoient faits de ces métaux. Dans la collection des pierres gravées de Stosch, on voit sur un jaspe rouge un tonneau de bois avec une espèce de bouteille. Sur le diptyque de Sens, que j'ai fait graver dans le second volume de mes *Monumens inédits*, on voit un tonneau sur un chariot. Les anciens, outre les vases de terre, avoient aussi des tonneaux de bois faits comme les nôtres. On en voit un sous une inscription sépulcrale rapportée par Gruter, pag. 818, n° 5, avec un vase pris mal-à-propos pour un sac par celui qui l'a publiée. Deux figures portent aussi un semblable tonneau sur une lampe de la galerie du collége de Saint-Ignace à Rome. On voit encore des tonneaux dans les bas-reliefs des colonnes trajane et antonine.

TONNERRE; sur les machines employées, sur les théâtres des anciens, pour imiter le tonnerre et la foudre, on peut voir le mot KERAUNOSCOPÉION. Selon Festus, les *tonnerres artificiels* qu'on faisoit entendre sur les théâtres de Rome, s'appeloient *claudiana tonitrua*, parce que *Claudius Pulcher* imagina d'imiter le fracas du tonnerre en faisant rouler beaucoup de pierres arrondies sur un assemblage de planches mises en talus, au lieu qu'auparavant on n'imitoit qu'imparfaitement et foiblement ce bruit avec des clous et des

petites pierres qu'on agitoit fortement dans un bassin d'airain.

TOPAZE; gemme appelée ainsi, par les Grecs, du nom d'une île où elle se trouvoit. Notre topaze n'est pas la pierre à laquelle les Romains donnoient ce nom, puisqu'elle étoit verte, et que la pierre que nous appelons topaze est jaune: c'est celle qu'ils appeloient CHRYSOLITHE. (*Voy.* ce mot.) On donnoit les noms de CHRYSOLAMPIS et de LEUCOCHRYSE (*V.* ces mots) à quelques variétés de cette pierre; on l'appeloit *melichryse* lorsque sa couleur approchoit de celle du miel. On en tiroit du Pont, de l'Arabie, de la Bactriane et de l'Espagne. Les Romains aimoient beaucoup la topaze ou chrysolithe. Cléopâtre fit présent d'une belle chrysolithe à Antoine. Ovide orne de cette pierre le char du Soleil, dans le second livre de ses *Métamorphoses*. Le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale possède un superbe Bacchus indien gravé sur une topaze antique; cette belle intaille est gravée dans l'ouvaage de *Buonarroti*, sur les médailles du Cabinet Carpegna Le Cabinet de l'empereur de Russie possède aussi différens portraits d'empereurs et d'impératrices, sur topaze.

Les topazes du Brésil, de Saxe, de Sibérie, sont beaucoup moins belles que les topazes antiques. Quelques-unes sont transparentes, d'autres sont opaques, suite nécessaire de la couleur laiteuse de plusieurs de ces topazes. Le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale possède les portraits de Philippe II et de don Carlos sur une topaze enfumée du Brésil, gravée par Jacques de Trezzo. (*V.* aussi HYACINTHE.) Sur les topazes des anciens, on peut lire l'excellente *Dissertation* de M. BORN, dans les *Mém. de l'Academie de Bohême*.

TOPIARIUM OPUS; Pline se sert de cette expression pour désigner une espèce d'ornement de jardinage qui consistoit à donner toutes sortes de formes aux buissons et aux berceaux. M. Rode, dans sa traduction allemande de Vitruve, a rendu cette expression par *tableau de paysage*.

TORCHES; les torches ou flambeaux que les anciens consacroient à la religion, étoient les mêmes que ceux qu'ils employoient aux obsèques et aux cérémonies nuptiales. Ils les comprenoient tous sous le nom générique de *funalia*, parce qu'ils étoient faits de cordes, et en particulier, ils les appeloient indifféremment *tædæ* et *faces*. La collection des pierres gravées de Stosch offre un *ædicula* et un char à deux roues tiré par deux figures ayant des torches en main. Il y avoit chez les Grecs plusieurs fêtes célébrées avec des torches, telles que les petites panathénées, les fêtes d'Hécate, de Vulcain, de Prométhée, de Cérès, etc. Sur les monumens antiques, on voit des torches qui ont presque le double de la hauteur d'un homme. Elles sont ordinairement coniques et formées en apparence de plusieurs pièces liées à certaines distances, comme les douves d'un tonneau. Deux torches en sautoir se remarquent sur les médailles de Menænum, en Sicile.

TORDION; nom que l'on a donné à une ancienne danse qui se dansoit avec une mesure ternaire, après la basse danse et son retour, et elle en faisoit comme la troisième partie. C'étoit une espèce de gaillarde, qui en étoit différente, en ce que le tordion se dansoit bas et par terre, d'une manière légère et prompte, et la gaillarde se dansoit par haut, d'une manière lente et pesante.

TORE; moulure ronde de différente grosseur, faisant ordinairement partie des bases des colonnes. Lorsqu'il est gros, on l'appelle tore inférieur; lorsqu'il est petit, on l'appelle tore supérieur. Les ou-

vriers le nomment communément boudin, rond, bozel, bâton.

Toreumata; ce mot désigne des ouvrages, et plus particulièrement des vases ciselés et ornés de reliefs très-saillans. *V.* Toreutique.

Toreumatographie; l'ancienne Encyclopédie explique ce mot par la *connoissance des basses tailles et des reliefs antiques*. C'est proprement la science de la Toreutique. *V.* ce mot.

Toreutique (la) ne concerne nullement les ouvrages faits au tour, ainsi que l'ont prétendu des commentateurs et des grammairiens. C'est, au contraire, l'art de sculpter ou graver des figures en relief sur le bois, l'ivoire, la pierre, le marbre, et principalement sur les matières dures. On dit Phidias l'inventeur de la toreutique, qui fut perfectionnée par Polyclète. Cet art fut connu de tous les peuples de l'antiquité. (*Voyez* Bas-relief, Ciselure, Gravure, Relief et Sculpture.) M. Heyne a composé une *Dissertation sur la toreutique* dans ses *Antiquarische Aufsætze*, t. II. p. 127-148. Elle a été traduite en français par M. Jansen, à la suite de sa traduction de l'*Histoire de l'Art* de Winckelmann. Mon savant collègue, M. Quatremère de Quincy, a lu à l'Institut national une Dissertation sur le même sujet; elle sera publiée.

Toreuton; les Grecs désignoient indistinctement par *toreuton* et par *glypton*, tout ouvrage travaillé au burin ou avec quelqu'instrument semblable. *V.* Toreumata et Toreutique.

Torneboutte; instrument de musique à vent, fabriqué en forme de crosse, et dont on fait usage en Angleterre. Il y a dix trous sur cet instrument; il s'embouche comme le hautbois, au moyen d'une anche.

Torques. *V.* Collier.

Torse; c'est le nom que les artistes donnent à des statues mutilées dont il ne reste que le tronc. Toutes les personnes qui sont familières avec les arts, connoissent le fameux torse antique qui est au Musée Napoléon, n° 107, que l'on regarde comme un précieux fragment d'une statue d'Hercule.

On appelle aussi Torses, des colonnes dont le fût est contourné en vis. Telles étoient les belles colonnes du maître-autel du Val-de-Grace. Il y en a de cannelées, de rudentées. On appelle *colonne torse cannelée*, celle dont les cannelures suivent le contour de son fût en ligne directe, dans toute sa longueur; et *colonne torse rudentée*, celle dont le fût est couvert de rudentures en manière de cables menus et gros qui tournent en vis. On en distingue encore deux sortes; la *colonne torse ornée*, est celle qui étant cannelée par le tiers d'en bas, a sur le reste de son fût des branchages et autres ornemens; et *colonne torse évidée*, celle qui est faite de deux ou trois tiges grêles, tortillées ensemble, de manière qu'elles laissent un vide au milieu.

Torser; contourner en vis, en spirale, se dit, en architecture, des colonnes auxquelles on donne cette forme.

Tortillis; c'est une espèce de vermoulure qu'on fait avec des outils sur le parement des bossages rustiques, comme on en voit à quelques chaînes d'encoignure du Louvre.

Tortue; la tortue étoit célèbre chez les Grecs; c'étoit avec son écaille que les premières lyres avoient été fabriquées. On voit des tortues sur la mosaïque de Palæstrine; ces tortues sont sans doute celles qui, selon le rapport de M. Sonnini, ont cette antipathie pour le crocodile, mal-à-propos attribuée à la mangouste ou ichneumon. Ces tortues, que les Ægyptiens et les Nubiens appellent *thir-*

sé, sont continuellement en guerre avec le crocodile, dont elles dévorent les petits quand ils viennent d'éclore, et qu'ils gagnent le fleuve. On a remarqué que de cinquante crocodiles nés de la même ponte, sept seulement avoient échappé aux thirsé. L'Ægypte leur est donc redevable d'une diminution très-sensible d'un animal aussi dangereux que l'est le crocodile. Cette tortue est la *testudo triunguis* de Forskal; elle est bonne à manger. *Voyez* Ecaille.

La tortue est un type fréquent sur les médailles du Péloponnèse et d'Ægium en Achaïe.

Les anciens désignoient aussi par le mot *tortue*, *testudo*, une espèce de galerie couverte dont on se servoit pour approcher à couvert de la muraille des places qu'on vouloit ruiner, ou pour le comblement des fossés. On appeloit *tortues-béliers*, celles qui servoient à couvrir les hommes qui faisoient agir le bélier. Vitruve nous a donné la description et la structure de la *tortue* qui servoit à combler les fossés. On la poussoit sur le creux qu'on combloit, à mesure que l'ouvrage avançoit, jusqu'au pied du rempart ou des tours qu'on sapoit à couvert de cette machine. Elle étoit composée d'une grosse charpente très-solide et très-forte, afin de pouvoir résister aux corps qu'on jetoit d'en haut. On l'appeloit *tortue*, parce qu'elle servoit de couverture et de défense très-puissante contre les corps énormes que les assiégés jetoient par-dessus, et ceux qui étoient dessous s'y trouvoient en sûreté, de même que la tortue l'est dans son écaille.

On appeloit aussi *tortue* une manœuvre particulière des Romains, au moyen de laquelle les rangs des soldats étant extrêmement serrés, ils se couvroient de leurs boucliers de tous les côtés et par-dessus, de sorte que d'autres pouvoient y monter et escalader des murs peu élevés.

Torus. *Voy.* Lit.

Toscan. *Voyez* Colonne, Ordre.

Touche, Toucher; ces deux mots admettent, en peinture, des acceptions assez différentes. Touche signifie, généralement parlant, le maniement du pinceau et des couleurs; mais c'est plus particulièrement une manière de désigner dans les arts du dessin et de la peinture, certains accidens, certaines circonstances de l'apparence visible des corps, accidens et circonstances occasionnés par leur nature, par leurs positions et par leurs mouvemens. La touche n'est nullement arbitraire, elle n'est pas absolument du ressort de ce qu'on appelle improprement le goût, comme se le persuadent trop souvent les jeunes artistes qui imitent sans réflexion les modèles qu'on leur donne. La touche est à-la-fois un signe imitatif, tiré de la nature, et un signe communicatif de la manière dont l'artiste a vu et senti en faisant son imitation. La touche est un effet instantané de l'impression que ressent le peintre ou le dessinateur, elle devient susceptible des variétés de l'imagination. Ainsi la touche sera légère, délicate, ferme, hardie, fière, moelleuse, solide ou spirituelle, selon la nature des corps où elle sera adaptée, mais encore selon le plan que l'objet occupe dans le tableau, et relativement à la distance d'où la machine pittoresque doit être envisagée. Le plus souvent la touche des dessins, surtout, est exagérée, soit par l'effet du sentiment qui l'a inspirée, soit par l'effet de l'habitude qu'on a contractée. Dans l'imitation peinte, la touche est plus assujétie à la mesure qu'elle doit avoir, parce que son exagération nuiroit trop sensiblement à la vérité de la couleur et quelquefois à l'accord. Cette exagé-

ration n'est admise que dans le petit ou dans les peintures qui ne visent pas à un fini précieux. On donne les touches en portant une couleur vierge, d'une manière franche, sur la partie destinée à la recevoir. Dans les endroits les plus saillans, la brosse hardie placera une couleur épaisse; dans ceux qui le sont moins, le pinceau écrasé laissera une couleur plate et nettement fondue. Dans les tournans, ainsi que dans les ombres, les touches doivent être peu fréquentes et peu sensibles; elles ne sont le plus souvent qu'un trait de pinceau spirituellement lâché pour ranimer un contour ou pour caractériser une finesse d'une manière presqu'imperceptible. Tout objet qu'on suppose être vu à une certaine distance, doit être rendu d'une manière plus indécise, à cause de l'interposition de l'air ambiant, que ceux qui sont proches de nous. Les cheveux, par exemple, ne peuvent pas alors être distingués aussi parfaitement, ni paroître divisés par parties, comme ils le sont dans la nature; il faut donc que le peintre les représente en masse, et cette masse doit se faire d'une certaine manière qui dépend du style et du choix. La touche du pinceau est purement sentimentale relativement à la perspective. On ne doit donner aucune touche qu'en suivant la direction des lignes qui forment les figures. Elle doit être horizontale ou perpendiculaire lorsqu'on peint des corps plats qui sont en face de l'œil; diagonale et allant au point de distance, quand l'objet est placé dans cette position, et tendante au point de vue, quand les lignes de ce corps y aboutissent. Lorsque les corps sont circulaires, les touches du pinceau doivent suivre la direction du cercle en perspective, selon les diverses hauteurs qui sont relatives à celle de la ligne d'horizon.

Il est une autre acception du mot touche, qui deviendra plus sensible en l'observant dans le verbe qui en dérive. C'est le verbe *toucher*, qui, en peinture, a une signification qui diffère de celle du mot touche. Lorsqu'on dit, ce peintre touche parfaitement bien les chairs, les étoffes, le paysage, les arbres, les terreins, les plantes, les eaux, les accessoires, on entend parler de sa manière physique d'appliquer la couleur qui doit représenter ces objets. Le toucher, qui est alors la manière d'appliquer la couleur, devient donc un moyen de désigner les objets, différent du trait et de la couleur prise en elle-même. La peinture n'est pas une complète imitation, mais une imitation feinte; elle n'imite pas le relief, elle feint seulement de l'imiter; différente en cela de la sculpture qui, abstraction faite de la couleur, imite d'une manière palpable les formes des objets de ses représentations. C'est donc le plus souvent de l'art de feindre la représentation des objets par tous les secours de l'industrie, que les artistes s'occupent, et c'est en suivant cette route vraiment libérale, c'est-à dire, libre et ingénieuse, qu'ils parviennent au grand mérite de leur art. Dès-lors ils peindront avec sentiment, et leurs ouvrages se rapprocheront, autant qu'il est possible, de la nature. Les muscles de l'homme seront touchés suivant les formes; et en faisant toujours aller le pinceau de l'attachement du muscle à son insertion, il faut le pousser dans le plan du tableau ou l'attirer à soi; enfin modeler toutes les formes de la figure, pour exprimer avec sentiment tous les raccourcis et tous les effets qu'elle présente. C'est ainsi qu'en peignant le tronc et les branches d'un arbre, l'on fera fuir ou avancer, par la seule touche, les parties du tronc et des branches, qui s'enfonceront ou qui viendront en avant du tableau; les ciels, les nua-

ges, les plantes, enfin tous les objets, présenteront l'image véritable des lignes qui les forment; et si, à cette perfection des lignes et de la touche, on ajoute celle de la couleur et de la perspective aérienne, on augmentera d'autant plus l'imitation possible de la nature. Mais, tel sujet que l'on traite, il faut que les touches ne soient jamais au préjudice de la masse. On doit, je le répète, consulter attentivement la nature d'un point de distance convenable pour ne pas y être trompé; chaque touche s'y trouve pour quiconque sait les appercevoir; le génie les discerne, l'intelligence les évalue, c'est le goût qui les place.

Tour; bâtiment fort élevé, à plusieurs étages, ordinairement rond, et quelquefois carré ou polygone, qui flanque les murs d'enceinte d'une ville ou d'un château.

On donne aussi le nom de *tour* à la salle où est le tour en bois dont on se sert dans les couvens de filles pour passer différens objets du dehors au-dedans.

Tour est aussi le logement de la tourière ou portière du dehors.

La *tour d'un dôme* est le mur circulaire ou à pans qui porte la coupe d'un dôme; il est percé de vitraux, et ses paremens intérieur et extérieur sont décorés d'architecture.

La *tour d'un moulin à vent* est le mur circulaire qui porte un moulin.

La *tour d'une église* est un bâtiment assez ordinairement carré, quelquefois arrondi ou à pans coupés, et plus ou moins élevé, dans lequel on place les cloches. Il y en a qui sont couvertes en terrasse, comme celles de Notre-Dame et de S. Sulpice à Paris. D'autres sont surmontées d'une flèche ou aiguille, comme celles de Notre-Dame de Rheims et de Chartres. D'autres ont un petit comble apparent, comme celles de Saint-Jean-en-Grève de Paris. On appelle les tours de cette dernière espèce, *tours chaperonnées*.

On nomme *tour isolée*, celle qui est détachée de tout bâtiment, soit qu'elle serve de clocher, telle que la tour penchée de Pise en Italie; ou de fanal, comme celle de Cordouan, à l'embouchure de la Garonne; ou de fort, comme le donjon de Vincennes; ou enfin de pompe, comme la tour de Marly.

Tour d'ordre; nom donné autrefois au phare de Boulogne. *V*. Phare.

Mécène avoit fait construire à Rome une tour magnifique dont on voit encore les ruines aujourd'hui, et qu'on appelle *tour de Mécène*, dans le jardin des Esquilies. On croit communément que ces ruines sont celles de la tour d'où Néron se donna le féroce plaisir de contempler l'incendie de Rome; mais celle-ci étoit sur le mont Quirinal. D'autres ont regardé les restes de la tour de Mécène comme ceux d'un palais somptueux bâti par le vainqueur de Zénobie, en l'honneur du Soleil, particulièrement honoré à Emesa. Peut-être est-ce de ce mot que dérive *mesce*, nom que porte encore aujourd'hui cette tour; cette étymologie est plus naturelle que celle qui le fait venir, même par corruption, de *mæcenas*.

La *tour de Londres* est une forteresse d'Angleterre, ainsi nommée à cause d'une grande tour blanche et carrée qui est au milieu, et qui sert de prison d'état. Elle a été bâtie en 1077 par Guillaume-le-Conquérant. Cette fameuse tour est non-seulement une citadelle qui défend Londres et la Tamise, mais c'est encore une maison royale où les rois d'Angleterre ont quelquefois tenu leur cour; un arsenal royal, qui renferme des armes et des munitions de guerre; un trésor où l'on garde les joyaux et les ornemens de la couronne; une monnoie où l'on fabrique les espèces d'or et d'argent. Là sont aussi les grandes archives du royaume d'Angleterre. Telle fut jadis la grosse tour du

Louvre à Paris. *Voyez* LOUVRE.

Sur la *tour de porcelaine*, en Chine, *V*. PORCELAINE, t. III, p. 335.

Une espèce de porte de ville ou de *tour* placée sur les médailles, avec ces mots, *Providentia Augusti*, désigne un magasin établi pour le soulagement du peuple; mais on ne trouve de tours sur les médailles, que depuis Constantin. D'autres pensent que ce type est consacré à la ville de Constantinople, dont l'étoile qui paroît au-dessus de la tour est le symbole. On voit une tour sur la tête de Cybèle, d'Isis, de Némésis, des villes et des provinces personnifiées.

La *tour des Vents*, ou *tour d'Andronicus Cyrrhestes*, est une tour octogone qu'*Andronicus Cyrresthes*, un de ceux qui reconnoissoient huit vents principaux dans la nature, érigea à Athènes après le siècle de Périclès. La partie supérieure de chacune des huit faces de l'édifice est occupée par une figure symbolique représentant le Vent qui souffle de ce côté. Le comble, formant une pyramide de vingt-quatre côtés, étoit terminé par un triton en cuivre qui tournoit au gré du vent, et en indiquoit la direction en faisant toujours face au point d'où il partoit. Andronicus voulut aussi que cette tour servît d'horloge aux Athéniens, non-seulement pendant le jour par des cadrans solaires gravés sur les huit côtés, dont quatre font face aux points principaux de l'horizon, mais encore pendant la nuit et dans les temps couverts, en y établissant une CLEPSYDRE (*V*. ce mot) qu'on pense avoir occupé l'intérieur du bâtiment. Cet édifice, qu'on voit encore à Athènes, est de marbre, et son toit consiste en petites dalles de marbre. STUART l'a gravé dans ses *Antiquités d'Athènes*, et on en trouve la réduction dans la *Galerie antique* de MM. DELETTRE et BOUTROIS, pl. 48-55.

Sur les machines de théâtre appelées *tours*, Voy. SCOPÉ, PHRYCTORION, MACHINES DE THÉATRE.

On appelle aussi un *tour*, la machine dont on se sert ordinairement pour faire des ouvrages ronds. Il y en a de différentes sortes, connues sous le nom de *tour simple*, *tour à lunette* ou *tour en l'air*, *tour figuré* ou *à figurer*, *tour elliptique*. Le *touret* dont se servent les graveurs en pierres dures, approche de la machine appelée *tour*. V. TOURET.

Le mot *tour* n'appartient pas spécialement à l'art; il s'y emploie comme dans le style familier, lorsqu'on dit, cette figure, cette composition a un bon tour; le tour de cette figure est roide, n'est pas naturel, etc.

TOURELLE; petite tour ronde ou carrée portée par encorbellement, ou par un cul-de-lampe, ou par une trompe, comme on le remarque à quelques encoignures de bâtimens anciens. Il s'en trouve encore plusieurs à Paris.

On appelle *tourelle de dôme*, une espèce de lanterne ronde ou à pans qui porte sur le massif du plan d'un dôme pour l'accompagner et pour couvrir quelqu'escalier à vis. Il y a de ces tourelles au dôme du Val-de-Grace et de la Sorbonne, à Paris.

TOURET; cet instrument, employé par les graveurs en pierres fines, consiste en une petite roue d'acier qui engraine avec une grande roue de bois que le graveur met en mouvement au moyen d'une pédale. Cette roue d'acier fait mouvoir, selon le besoin, plusieurs instrumens de fer doux non trempé, ou de cuivre jaune qu'on enchâsse dans une espèce de tuyau ou calonière. Ces outils ont différens noms, selon leur forme et leur usage. Ils sont eux-mêmes arrondis au moyen du touret, quand ils ont été limés autant qu'il est possible. Les traces du touret que Natter a trouvées sur plusieurs pierres gravées, ne laissent aucun doute que les anciens s'en

servoient pour graver. Pline dit que Théodore inventa le tour, *tornum*; peut-être par ce mot entend-il le tour à graver les pierres. Je sais qu'il dit que ce ne fut que quelque temps après le règne de Polycrate, vers l'époque à laquelle vivoit le joueur de flûte Isménias, que l'on a commencé à graver l'émeraude; mais quand on n'auroit gravé l'émeraude qu'à cette époque, cela n'empêcheroit pas que la gravure en pierres fines eût été en usage bien antérieurement dans la Grèce. Dans le dernier chapitre de son *Histoire naturelle*, PLINE indique toutes les pièces du touret. « Il y a, dit-il, plusieurs pierres précieuses sur lesquelles l'acier ne peut mordre; d'autres se travaillent avec des outils sans tranchant, mais aucune ne résiste au diamant; les tarrières (*terebræ*) ont sur-tout beaucoup d'action sur elles ».

TOURET DE NEZ; vieux mot qui, dans la langue française, désignoit une espèce d'ornement que les dames portoient autrefois, et qui leur cachoit le nez. On voit à la Bibliothèque impériale quelques représentations de fêtes et de carrousels où les dames sont peintes avec des *tourets de nez*.

TOURMENTER; dans le langage de l'art, tourmenter un modèle, c'est lui faire tenir une pose à laquelle se prêtent difficilement la structure et les ressorts du corps humain, et qui, par conséquent, le met à la gêne. Tourmenter une figure, c'est lui donner une attitude, un mouvement qui n'est pas dans la nature, et qu'on ne pourroit faire prendre à un modèle vivant. Tourmenter la couleur, c'est l'employer avec incertitude, brouiller les teintes au lieu de les fondre, augmenter en quelque sorte des couleurs qui, par leur mélange, se nuisent mutuellement, les fatiguer par des mouvemens de pinceau maladroitement répétés; enfin, c'est tout ce qui est contraire à la manœuvre d'un pinceau facile, adroit et assuré. Une composition tourmentée est celle à laquelle on affecte de donner beaucoup plus de mouvement que le sujet n'en exige, et même qu'il n'en permet. Enfin on tourmente les contours quand on leur fait décrire des lignes exagérées que la nature désavoue.

TOURNOI; dans le temps de l'ancienne chevalerie, on appeloit *tournoi* toutes sortes de courses et de combats militaires qui se faisoient conformément à certaines règles, entre plusieurs chevaliers et leurs écuyers. Il est difficile de fixer l'époque de l'institution des tournois, dont les Allemands, les Anglais et les Français se disputent la gloire, en faisant remonter l'origine de ces jeux au milieu du neuvième siècle. Ainsi l'historien Nithard parle des jeux exécutés vers l'année 842 pour l'amusement de Charles-le-Chauve et de Louis-le-Germanique. La plupart des auteurs allemands prétendent que l'empereur Henri I, surnommé l'Oiseleur, mort en 936, institua les tournois qui succédèrent à ces jeux militaires; mais quelques-uns en font honneur à un autre Henri, postérieur d'un siècle au premier. Quoi qu'il en soit, il paroît certain que ces sortes de spectacles eurent lieu en France bien avant la troisième race de nos rois. Il est vrai que la *Chronique de Tours* n'en attribue l'invention qu'à Geoffroi, seigneur de Preuilli en Anjou, vers 1066; mais on doit plutôt entendre par-là qu'il fut le premier qui en dressa les loix et les règles, et en rendit l'usage plus commun et plus fréquent. La veille des tournois étoit annoncée dès le jour qui la précédoit, par des proclamations des officiers d'armes; les chevaliers qui devoient combattre venoient visiter la place destinée pour les combats. On solemnisoit cette veille par des espèces de joûtes

appelées tantôt *essais*, tantôt *vespres du tournoi*, tantôt *escrimes*, où les écuyers s'essayoient les uns contre les autres avec des armes plus légères et plus aisées à manier que celles des chevaliers, plus faciles à rompre, et moins dangereuses pour ceux qui en étoient blessés. L'horreur de voir répandre le sang éloigna pendant long-temps les dames du spectacle des tournois; mais la curiosité l'emporta bientôt sur cette répugnance naturelle; elles y accoururent en foule, et cette époque fut celle de la célébrité de ces exercices. Tandis qu'on préparoit les lieux où ils devoient se faire, on étaloit le long des cloîtres des monastères voisins, les écus armoiriés de ceux qui prétendoient entrer dans les lices; ils y demeuroient, pendant quelques jours, exposés à la vue des seigneurs, des dames et demoiselles; mais pour être admis, il falloit être intact et tout-à-fait exempt de reproche. Le lieu du combat étoit une vaste enceinte, fermée tout autour ou par des cordes couvertes de tapis, ou le plus souvent par un double rang de barrières espacées l'une de l'autre de quatre pieds. On y plaçoit les menestriers pour jouer des instrumens, les valets des chevaliers, pour retirer leurs maîtres quand ils se sauvoient de la presse ou tomboient de cheval, et les héraults, sergens et rois d'armes, pour veiller sur les combattans, maintenir l'ordre, juger des coups, et donner des secours et des avis à ceux qui en auroient besoin: le peuple se tenoit en dehors. Il y avoit un amphithéâtre à plusieurs étages pour les rois, les reines, princesses, dames, les juges du tournoi et les vieux chevaliers hors d'état de combattre.

Des fanfares annonçoient l'arrivée des chevaliers superbement équipés et suivis de leurs écuyers à cheval. Quelquefois des dames et demoiselles les amenoient attachés avec des chaînes qu'elles leur ôtoient lorsque, rassemblés dans l'enceinte, ils étoient prêts à voler au combat. Souvent elles leur donnoient ce qu'on appeloit *faveur*, *joyau*, *noblesse*, *nobloy* ou *enseigne*. C'étoit une écharpe, un voile, une coiffe, une manche, une mantille, un bracelet, un nœud, en un mot, quelque pièce détachée de leur habillement ou de leur parure, quelquefois un ouvrage tissu de leurs mains, dont le chevalier favorisé ornoit le haut de son heaume ou de sa lance, son écu, sa cotte d'armes ou quelqu'autre partie de son armure. Avant que les tournoyans entrassent, on avoit soin d'examiner s'ils n'étoient pas liés à la selle, si leurs armes étoient conformes aux loix indiquées, et n'avoient que la longueur prescrite. Ces armes étoient ordinairement des bâtons ou des cannes, des lances sans fer ou à fer rabattu, des épées sans tranchant, qu'on nommoit pour cette raison *courtoises* ou *gracieuses*. Quelquefois cependant on se servoit de lances à fer émoulu, de haches et de toutes les armes de bataille; celles-ci s'appeloient *armes à outrance*. La seule différence, c'est que les coups, alors, étoient comptés, et qu'on ne pouvoit en donner par-delà le nombre prescrit. Les masses, d'ailleurs, étoient visitées la veille par les juges d'armes, et marquées au manche d'un fer chaud; mais dans l'un et l'autre combat, il étoit défendu de frapper ailleurs qu'entre les quatre membres, et jamais de pointe. La lance étoit de bois de frêne. Ce fut la passion de montrer son adresse ou sa force avec cette sorte d'arme, qui donna lieu à ces expressions si fréquentes dans les livres de chevalerie, *faire un coup de lance*, *rompre la lance*, *briser la lance*, *baisser la lance*; ces derniers mots signifioient *céder*

la victoire. Les exercices les plus ordinaires des tournois étoient de rompre la lance ou en terre, ou l'un contre l'autre, de courre la bagne, de lancer le dard, de combattre à cheval, l'épée à la main, en un mot, de faire la foule. Au reste, il y avoit deux manières de se battre; l'une, où les tournoyans séparés en deux troupes rangées chacune sur une ligne, venoient, comme dans les armées, se frapper de la lance pour se renverser; mais comme ceux qui étoient désarçonnés couroient risque d'être foulés aux pieds des chevaux, on imagina, en France, une double barrière plantée au milieu de la lice, dans toute sa longueur, pour séparer les deux troupes. L'on pouvoit bien alors s'atteindre du bout de la lance, mais les chevaux ne pouvoient plus se heurter. L'autre combat se nommoit *combat à la foule*, sorte de mêlée confuse où l'on frappoit à tort et à travers. On n'employoit ici que l'épée, la hache ou la masse. Comme il étoit assez difficile, dans ce tumulte, de distinguer le plus valeureux, et par conséquent d'adjuger le prix, d'autant plus que le heaume cachoit le visage, on s'avisa d'armorier son écu et sa cotte d'armes.

Par la suite, à l'exemple des Grecs et des Romains, qui dressèrent dans leurs cirques et leurs hippodromes des autels, des obélisques, des statues, etc. on décora les lices de divers ornemens. Les exercices des tournois étoient tellement privilégiés, qu'il étoit défendu aux esclaves et aux serfs de s'y présenter. Dans les combats qui s'y faisoient avec défi, le cheval et les armes du vaincu appartenoient de droit au vainqueur, et quelquefois lui-même devenoit son prisonnier. Comme ces espèces de combats étoient l'image de la guerre, les loix y étoient celles des armées. On y employoit particulièrement une sorte d'épée qu'on nommoit *gagne-pain*, nom qui lui venoit sans doute de ce qu'elle méritoit au vainqueur les dépouilles et la rançon du vaincu. La journée se terminoit toujours par quelques joûtes sans prix, qu'entreprenoient certains braves pour donner des preuves de leur adresse, ou pour plaire à leur belle. Cette joûte s'appeloit le *coup des dames*. Le tournoi entièrement fini, on s'occupoit du soin de distribuer les prix. Cela se faisoit tantôt sur les lices même, et tantôt dans le palais, au milieu des divertissemens.

Si l'on peut objecter à ces jeux pompeux les dangers, la dépense, les querelles et les haines qu'ils amenoient souvent avec eux, on peut dire en leur faveur qu'ils étoient aussi un exercice utile de force, d'adresse et de courage, et même une école d'honneur, puisque pour y être admis, il falloit être sans reproche. Ne les considérât-on que comme le simple spectacle d'un peuple guerrier, quels tableaux agréables ou imposans n'offrent pas à l'imagination du poète ou au pinceau du peintre, ces deux jeunes filles de qualité qui viennent annoncer l'ouverture du tournoi; cette noblesse fière et vigoureuse de l'Europe entrant dans la lice au son des instrumens de guerre, armée de lances ornées de banderoles, et des livrées de leurs maîtresses! Joignez à cet appareil la beauté des chevaux, la richesse des équipages, l'éclat des armes, ces échafauds à plusieurs étages remplis par les mères, les épouses et les amantes des combattans; ces tentes ou pavillons relevés d'or et de soie répandus dans la campagne; le prix accordé au plus brave, d'après le suffrage réuni des princes, des dames, des héraults et des juges, et présenté avec un baiser par la reine du tournoi; le vainqueur reconduit aux cris du peuple et au son des instrumens, désarmé par les dames les

plus qualifiées, mangeant à la table du roi, et devenu l'objet des fêtes qui venoient à la suite; son nom célébré par des chansons et inscrit sur les registres des officiers d'armes, etc. Quel est le peuple dont les annales nous offrent l'idée d'une institution à-la-fois aussi galante, aussi guerrière et aussi magnifique! Les tournois eurent toujours la plus grande vogue en France. C'est par eux que les héros de notre histoire, Du Guesclin, Boucicaut, Bayard, etc. commencèrent leur renommée; mais la mort funeste de Henri II, en 1559, y fit renoncer. On ne vit plus depuis ce temps-là, que des carrousels, des combats à la barrière, des courses de bagues. La cour de Suède en a publié un il y a environ trente ans; et il n'y a plus que des souverains qui puissent aujourd'hui nous donner une image d'une telle magnificence.

Parmi les personnes qui contribuoient, tant à la pompe qu'au cérémonial du spectacle, outre ceux qu'on a déjà nommés, on comptoit encore le mestre-de camp et ses aides, les tenans et assaillans, les chefs de quadrilles, les pages, les valets de pied, les estafiers et les parrains. Le *mestre* ou *maréchal-de-camp* ordonnoit la fête, régloit la marche, faisoit filer les quadrilles et leurs équipages, introduisoit dans la carrière, et veilloit à ce que tout fût en ordre. Les *aides-de-camp* le suppléoient dans les fonctions qu'il ne pouvoit remplir seul; ils portoient des bâtons dorés pour marque de leur office. Les *tenans* étoient ceux qui ouvroient le carrousel. On les appeloit tenans, parce qu'ils avançoient certaines propositions qu'ils s'engageoient à soutenir les armes à la main; ils formoient la première quadrille. Les *assaillans* étoient ceux qui s'offroient à soutenir le contraire; ils composoient les quadrilles opposées. Chacune d'elles avoit un chef, dont elle portoit la couleur et la livrée; les cartels se faisoient en son nom. Dans les comparses, les *pages*, montés à cheval, portoient les lances de parade, les boucliers chargés des devises des tenans ou des assaillans, et les casques, quand on joûtoit avec les lances. Les *estafiers* étoient ceux qui conduisoient les chevaux de main et qui portoient les flambeaux allumés; ils se tenoient auprès des machines. On les déguisoit ordinairement en turcs, en maures, en esclaves, en sauvages, en singes, en ours, etc. Les habits qui servoient à ces cérémonies étoient de différentes formes, selon les divers sujets qu'on se proposoit de représenter; et si ces sujets étoient fabuleux ou historiques, les habits étoient analogues à l'histoire ou à la fable. Il y en avoit aussi de symboliques pour les vertus et pour tous les êtres moraux. Enfin, chacun de ceux qui composoient les carrousels avoit un costume propre aux fonctions qu'il exerçoit. Les trompettes avoient une casaque à manches pendantes. Les *parrains* portoient un habit long en forme de juste-au-corps. Celui des tenans et des assaillans devoit toujours être militaire, et ordinairement c'étoit un corps en manière de cuirasse, à courtes manches, d'où pendoient sur ses épaules, ainsi que sur le tour de sa ceinture, devant et derrière, des lambrequins coupés en feuilles de chêne ou d'acanthe. Ils portoient, outre cela, un tonnelet, avec un bas d'attache qui prenoit depuis les pieds jusqu'au plus haut des cuisses, sous le tonnelet. Les lambrequins à figures et à trophées étoient appliqués sur ces bas d'attache, et quelquefois on les garnissoit de pierreries. La coiffure consistoit en un casque garni de plumes et de panaches ondoyans autour d'une grande aigrette. On portoit aussi des cimiers d'arbres, de plantes, d'animaux. Très-an-

ciennement, chacun de ces casques étoit couvert de chaperons découpés, d'où on avoit pris l'usage des lambrequins qui pendoient de ces casques en forme d'armoiries. Le mestre-de-camp avoit une robe de velours rouge, un chapeau et des souliers de velours noir. Le *juge diseur*, écuyer, portoit la robe de damas rouge et le chapeau de satin noir.

Dans les carrousels, dans les tournois et autres fêtes publiques, les tenans et les assaillans prenoient ordinairement des noms et des devises relatifs soit aux personnages, soit aux sujets représentés. Ainsi, dans un carrousel où l'on avoit adopté le costume romain, les chefs de quadrilles s'appeloient *Trajan*, *Jules-Cæsar*, *Paul-Æmile*, etc. Dans un autre, où les héros étoient romanesques, ils se nommoient *Rose-Léon le valeureux*, *Clariselle le fortuné*, *Alberin le courtois*, *Valdante le fidèle*, etc. On a donné le nom de quadrilles, en général, aux compagnies d'hommes qui figuroient dans les tournois, les carrousels, les courses, les joûtes et les autres spectacles. Les joûtes demandoient au moins deux partis opposés, et les carrousels plusieurs. Le moindre nombre de ces derniers étoit de quatre, et le plus grand de douze. Comme les chevaliers et les tenans pouvoient prendre des noms particuliers, les quadrilles pouvoient aussi avoir les leurs; telles sont celles des Chevaliers de la Gloire, du Soleil, de la Renommée, des Amadis, et plusieurs autres. Chaque quadrille étoit ordinairement composée de trompettes, timbaliers et joueurs d'instrumens militaires, d'esclaves, de chevaux de main, de pages à cheval, du chef avec ses parrains, et de cavaliers. L'usage des quadrilles n'a été introduit en France que fort tard, parce que long-temps on y a préféré les exercices de valeur à ceux de pure adresse, et qu'on y faisoit plus de combats à la barrière que de carrousels. C'est aux Maures qu'on doit l'invention de ces derniers. On appeloit *comparse* l'entrée des quadrilles dans la carrière, dont elles faisoient le tour pour se montrer aux spectateurs; après quoi elles se rendoient à leurs pavillons respectifs. On doit se rappeler que chaque parti se distinguoit par la forme des habits, ou du moins par la diversité des couleurs, et que le choix de ces couleurs étoit souvent mystérieux, soit par rapport aux livrées du chef de la quadrille, soit par rapport à celle d'une maîtresse, ou enfin de la personne en l'honneur de qui se faisoit le carrousel.

Il existe beaucoup d'ouvrages curieux sur ce sujet. J'indiquerai particulièrement : *Vues générales su*[r] *les tournois et la table ronde*, par M. de Foncemagne, dans les *Mém. de l'Acad. des Inscrip.*, t. XVIII, pag. 311. — *Le Vrai théâtre d'honneur et de chevalerie, contenant les combats, les triomphes, les tournois, les joustes, les armes, les carrousels, les courses de bagues*, etc., par *Marc* Vulson de la Colombière; Paris, 1648, in-fol., 2 vol. — *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles*, par *Claude-François* Menestrier; Lyon, 1660, in-4°., et Paris, 1694, in-8°. — *De l'Usage des tournois*, par Ducange, dissert. VIe sur l'Histoire de S. Louis. — *Des Armes à outrances et des joustes*, par le même, dissert. VIIe, *ibid.* — *Mémoires sur l'ancienne chevalerie, considérée comme établissement politique et militaire*, par *Jean-Baptiste* de la Curne de Sainte-Palaye; Paris, 1759, in-12, 2 vol. — Ces Mémoires, d'un très-grand intérêt, se trouvent aussi dans le tom. XX de l'*Histoire de l'Académie des Inscriptions.* La Bibliothèque impériale possède aussi des manuscrits pré-

cieux sur cette matière. Un ouvrage intéressant à publier sur les tournois, est celui qu'on attribue au roi René, et dont on conserve dans la Bibliothèque impériale un exemplaire qu'on croit avoir été peint par lui-même; il est accompagné d'un grand nombre de miniatures très-curieuses.

Tourterelle; les tourterelles étoient un mets recherché à Rome. Selon Martial, les cuisses étoient la partie du corps la plus estimée. Sur les tombeaux des Chrétiens, dans les catacombes et ailleurs, on voit souvent deux tourterelles pour symbole d'union et de fidélité entre les époux. *V.* Pigeon.

Tous, et en italien Tutti; ce mot s'écrit souvent dans les parties de symphonie d'un concerto, après cet autre mot *seul*, ou *solo*, qui marque un récit. Le mot *tous* indique le lieu où finit ce récit, et où reprend tout l'orchestre.

Tout-ensemble; le mot *ensemble* se dit particulièrement d'un seul objet: on dit l'ensemble d'une figure, cette figure n'est pas ou est bien ensemble, cette tête est d'un bel ensemble. Le *tout-ensemble* se dit de la composition entière, quoique le mot ensemble soit aussi employé dans ce sens. Il faut sacrifier les détails qui seroient capables de nuire au tout-ensemble. Des objets qui auroient de la beauté séparément, peuvent nuire au tout-ensemble. Il ne suffit pas d'étudier chaque partie de son sujet, il faut en embrasser le tout-ensemble. On peut être capable de bien traiter des parties isolées, et ne l'être pas de concevoir un tout-ensemble. Quelquefois de beaux effets, des effets brillans détruisent l'accord du tout-ensemble. Il en est de même de la couleur; les tons qu'elle produit doivent être ménagés relativement au tout-ensemble. Quand on emploie le mot *ensemble* pour indiquer le *tout-ensemble*, c'est-à-dire, la totalité de l'ouvrage, il faut souvent en déterminer le sens pour qu'il se rapporte évidemment et sans équivoque à cette totalité. On dit alors l'ensemble du tableau, du sujet, de la composition.

Trabea; vêtement qui se plaçoit sur la tunique, comme la toge; la *trabea* étoit moins longue et moins ample que la toge et la prétexte; elle paroît avoir eu beaucoup d'analogie avec le paludament et la chlamys. Ce vêtement étoit spécialement affecté aux chevaliers romains, ainsi que nous le voyons par différens passages de Tacite, de Suétone et de Denys d'Halicarnasse; il étoit blanc comme le *sagum* des soldats, mais orné de bandes de pourpre, appelées *trabes* ou *virgæ*, selon qu'elles étoient plus ou moins larges. La *trabea* des chevaliers étoit donc différente du paludament des généraux, qui étoit entièrement de pourpre. Un passage de Suétone, conservé par Servius, nous apprend qu'on distinguoit trois sortes de *trabea*; la première, toute de pourpre, pour les dieux; la seconde, de pourpre, mais ayant un peu de blanc, à l'usage des rois; la troisième, aussi de pourpre, mais avec du rouge fait avec le coccus, substance d'Afrique ou d'Espagne moins précieuse que le murex: cette troisième sorte étoit pour les augures.

La *trabea* servoit à caractériser les personnes qui en étoient revêtues. De là vient qu'on appela *trabeatæ* certaines comédies qui représentoient des militaires ou des chevaliers, comme on appeloit *togatæ*, celles dont les personnages étoient de simples particuliers; et *prætextatæ*, celles où on introduisoit sur la scène les personnes de la première qualité.

Tracer; c'est faire le trait d'une figure ou d'une composition. Au lieu de dire qu'une figure ou une composition n'est encore que tracée, les artistes disent qu'elle n'est

encore qu'un *simple trait*. Ainsi le mot *tracer* est moins un terme de l'art qu'un mot de la langue commune. *V*. TRAIT.

TRAGÉDIE. *Voy*. MELPOMÈNE, dans mon *Dictionn. de Mytholog.*

TRAQUENARD ; c'est une espèce de danse qui a des mouvemens particuliers du corps, et des pas prompts et mal réglés. Ce mot vient du *trac* ou mouvement de haquenée.

TRAJANE (COLONNE). *Voyez* COLONNE TRAJANE, t. I, p. 323.

TRAIT; c'est la ligne qui termine une figure quelconque. Faire un trait, c'est tracer les lignes que décrit une figure sur ce qui lui sert de fond. Le peintre ne laisse pas subsister ce trait, c'est par la couleur qu'il détache les objets qu'il imite. *Voy*. TRACER.

Le mot *trait* est aussi un terme de plain-chant, marquant la psalmodie d'un pseaume, traînée ou alongée sur un air lugubre qu'on substitue en quelques occasions aux chants joyeux de l'alleluya et des proses.

On appelle aussi *trait*, une ancienne figure de note appelée autrement *plique*, dont l'usage étoit d'indiquer le retardement ou la lenteur.

TRAITER ; ce mot, fort usité dans la langue des arts, y reçoit à-peu-près la signification du verbe *faire*. Une figure *bien traitée* est une figure bien faite ; une composition *bien traitée* est celle dans laquelle on a bien suivi les convenances du sujet. Enfin, on dit d'un peintre qu'il *traite* bien les têtes, les cheveux, la barbe, les chairs, les extrémités, les draperies, les accessoires, les effets ; mais on ne dit pas qu'il traite bien la couleur et le coloris.

TRANCHÉ. *V*. COUPÉ.

TRANCHER ; des couleurs tranchent les unes sur les autres, quand l'artiste ne conduit pas des unes aux autres par des nuances. Les lumières tranchent sur les ombres, et les ombres sur les lumières, quand on néglige de conduire des unes aux autres par des passages doux et imperceptibles. C'est à l'art du peintre de ménager avec goût les couleurs, les ombres, les lumières tranchantes ; de ne les employer qu'à propos, et de les empêcher de nuire à l accord de l'ouvrage.

TRANSITION ; c'est, dans le chant, une manière d'adoucir le saut d'un intervalle disjoint, en insérant des sons diatoniques entre ceux qui forment cet intervalle. Dans l'harmonie, la transition est une marche fondamentale propre à changer de genre ou de ton d'une manière sensible, régulière, et quelquefois par des intermédiaires.

TRANSPARENT ; ce mot, dans l'art de peindre, s'applique aux couleurs naturelles et artificielles. Par rapport aux premières, il sert à distinguer les couleurs lourdes et terrestres de celles qui sont légères et aériennes. Ainsi la laque, les stils de grains, sont des *couleurs transparentes* ; les ochres, les bruns-rouges, ne sont pas transparentes. Quant à la seconde signification du mot *transparent*, elle n'est relative, dans la pratique, qu'à des couleurs fines. légères, qui laissent voir les premières teintes que le peintre a placées sous les *glacis*. Dans ce sens, il n'exprime que l'*effet*, dont l'usage des glacis est le moyen. C'est par des glacis que Rubens a rendu ses couleurs transparentes. (*V*. GLACIS.) C'est dans les plus beaux tableaux des écoles vénitienne et flamande, qu'on voit le mieux les charmes de la transparence des teintes dans l'art de colorier.

Dans l'art des décorations en peinture, le transparent produit, pendant la nuit, un des plus piquans effets qui puissent naître d'une vive lumière réunie à l'emploi des plus éclatantes couleurs. On fait des transparens sur des toiles fines, des papiers appelés *serpente*,

et sur des taffetas. On s'en sert pour les feux d'artifices, les illuminations et quelques effets de théâtre, comme pour imiter le lever du soleil, la lune, les éclairs, les météores, la lave des volcans, les lettres de feu. On fait actuellement des peintures transparentes, qui ne reçoivent leur vivacité que devant le feu ou la lumière, et produisent alors un assez bel effet; on s'en sert sur-tout pour les écrans.

TRANSPOSER; ce mot a plusieurs sens en musique. On *transpose* en exécutant, lorsqu'on transpose une pièce de musique dans un autre ton que celui où elle est écrite. On *transpose* en écrivant, lorsqu'on note une pièce de musique dans un autre ton que celui où elle a été composée, ce qui oblige non-seulement à changer la position de toutes les notes dans le même rapport, mais encore à armer la clef différemment. Enfin on *transpose* en solfiant, lorsque, sans avoir égard au nom naturel des notes, on leur en donne de relatifs au ton, au mode dans lequel on chante. *Voy.* TRANSPOSITION.

TRANSPOSITION; changement par lequel on transporte un air ou une pièce de musique d'un ton à un autre. Quand on veut transposer dans un ton un air composé dans un autre, il s'agit premièrement d'en élever ou abaisser la tonique et toutes les notes d'un ou de plusieurs degrés, selon le ton que l'on a choisi, puis d'armer la clef comme l'exige l'analogie de ce nouveau ton. Tout cela est égal pour les voix; car, en appelant toujours *ut* la tonique du mode majeur, et *la* celle du mode mineur, elles suivent toutes les affections du mode sans même y songer. Mais il faut, de la part d'un symphoniste, une grande attention pour jouer dans un ton ce qui est noté dans un autre; car, quoiqu'il se guide par les notes qu'il a sous les yeux, il faut que ses doigts en sonnent de toutes différentes, et qu'il les altère tout différemment, selon la différente manière dont la clef doit être armée pour le ton noté et pour le ton transposé; de sorte que souvent il doit faire des dièses où il voit des bémols, et des bémols où il voit des dièses.

On peut consulter sur la transposition, l'*Art de transposer toute sorte de musique, sans être obligé de connoître ni le ton, ni le mode;* Paris, 1711, in-12. — *Alexandre* FRÈRE, *Transpositions de musique, réduites au naturel par le secours de la modulation, avec une pratique des transpositions irrégulièrement écrites, et la manière d'en surmonter les difficultés;* Amst. in-8°. (sans indication de l'année d'impression.) —*Franç.* CAMPION, *Traité d'accompagnement et de composition, ouvrage généralement utile pour la transposition;* 1710, in-8°.—*Eclaircissement de ce problême de musique-pratique : Pourquoi emploie-t-on quelquefois dans la composition les tons ou modes transposés, préférablement aux tons ou modes naturels?* dans les *Mémoires de Trévoux*, de 1718, mois d'août, pag. 310, et dans le *Journal des Savans* de l'année 1719, à la pag. 69. — A l'occasion de cet écrit, *J.* MATTHESON publia des *Réflexions* sur l'ouvrage intitulé: *Eclaircissement de ce problême de musique, etc.;* Hambourg, 1720, in-4°.— *J. P. A.* FISSCHER, *Kort en grondig onderwys van de transpositie, etc.;* Utr., 1728, in-4°. — *C. Jean-Henri* HALTMEIER, *Instruction sur l'Art de transposer, etc.;* (en allemand) Hamb. 1737, in-4°. — LEIBNITZ, *de Arte combinatoria;* Lips. 1666, in-4°. Cet ouvrage se trouve aussi dans le second volume de ses œuvres.

TRAPÈZE. *Voy.* ABAQUE.

TRAPEZOPHORES. *Voyez* TABLES.

TRAPP ou ROCHE CORNÉENNE. *Voy*. BASALTE.

TRAVAIL; ce mot se prend pour toutes les parties de l'exécution. Un beau travail est, dans la peinture, un beau maniement de pinceau; dans la gravure, un beau maniement de pointe ou de burin; dans le dessin, un beau maniement de crayon. On dit que le travail d'un ouvrage est facile, spirituel, peiné, lourd, léger, agréable, grand, fier, petit, mesquin. (*Voy*. EXÉCUTION, FAIRE, MANŒUVRE.) Ce mot travail s'emploie souvent au pluriel, quand il est question de gravure. *Voy*. TRAVAUX.

TRAVAILLER; dans la langue des arts ce mot s'emploie au même sens que dans la langue ordinaire; mais il se prend aussi dans un sens particulier à l'art : quand on dit que les couleurs travaillent, cela signifie qu'avec le temps elles changent de ton; que les bleus noircissent, que les blancs jaunissent, que certaines couleurs s'évaporent. Pour prévenir, autant qu'il est possible, ces accidens, il faut que l'artiste connoisse bien les matériaux qu'il emploie, et l'effet de l'huile et du temps sur les différentes couleurs. Il doit joindre à ces connoissances une pratique sûre et facile; car, s'il change souvent d'idée, s'il recouvre la couleur qu'il a d'abord établie par une couleur différente, très-souvent les couleurs de dessous perceront, avec le temps, à travers celles dont il les aura couvertes, et détruiront le dernier effet auquel il s'étoit déterminé.

En musique, on dit qu'une partie *travaille* quand elle fait beaucoup de notes et de diminutions, tandis que d'autres parties font des tenues et marchent plus posément.

TRAVAUX; ce mot est consacré à la gravure; on appelle travaux, dans une estampe, les *tailles*, les *contre-tailles*, les *hachures* et *coups de pointe*, à l'aide desquels l'artiste a réussi plus ou moins bien à rendre les effets de la peinture. Ainsi on dit que dans une estampe il y a peu de *travaux* ou beaucoup de *travaux*, selon que ces moyens y sont plus ou moins employés. Les travaux sont *moelleux*, *secs*, *égratignés*, *mous*, *fermes* ou *nourris*, selon le talent de l'artiste. C'est la réunion des divers moyens indiqués qu'on appelle les *travaux* d'une estampe; mais chacun d'eux ne porte pas le nom de *travail*; ce mot, dans l'art de la gravure, ne se dit pas au singulier, ou bien il n'a que l'acception générale.

TRAVERTINO. *V*. PEPERINO.

TRÈCHE; c'étoit autrefois le nom d'une danse, d'où vient l'italien *Tresca*, employé par Pétrarque.

TREFFLE. Ornement imitant le treffle des prés, qu'on taille sur les moulures des corniches; il y en a à fleurons, à palmettes, quarrées et à joncs. On appelle *treffle de moderne* une petite rose à jour, formée par trois portions de cercle, ou trois arcs en tiers-point; on en voit des exemples dans les compartimens des vitraux, pignons et frontons gothiques. *Treffle* se dit aussi d'un ornement qu'on emploie dans les dessins de parterre en broderie. On lui donne différentes figures, et souvent on le compose de quatre parties régulières comme des rosettes.

TREMBLANT. *Voy*. ORGUES.

TREMBLEMENT, agrément du chant, que les Italiens appellent *trillo*, et qu'on désigne plus souvent en français par le mot CADENCE. (*Voy*. ce mot.) On employoit aussi jadis le terme de tremblement, en italien *tremolo*, pour avertir ceux qui jouoient des instrumens à archet, de battre plusieurs fois la note du même coup d'archet, comme pour imiter le tremblant de l'orgue. Le nom ni la chose ne sont plus en usage.

TRÉPIED; ce mot s'emploie, en

général, pour désigner toute sorte de vaisseau, siége, table ou instrument à trois pieds. Les anciens se servoient très-fréquemment des trépieds, soit pour les usages domestiques, pour y poser des lampes, des vases, soit dans les cérémonies religieuses, soit pour y brûler des parfums dans les temples et pendant les sacrifices, soit pour y conserver l'eau lustrale dans les temples, ou l'eau commune dans les habitations. C'est à ce dernier usage que paroissent avoir servi beaucoup de trépieds, dont la partie supérieure étoit disposée pour recevoir un vase. Depuis que le goût de l'antique est devenu à la mode dans l'ameublement, on a imité, avec beaucoup de succès, des trépieds antiques pour différens usages domestiques, principalement pour se laver les mains et la tête.

L'usage des trépieds, chez les anciens, remonte aux temps les plus reculés. Homère en parle de manière à faire voir que leur usage étoit commun dans le temps où il écrivoit, et qu'il étoit lié à la religion. Un des trépieds sacrés les plus célèbres, étoit celui de la Pythie de Delphes, sur lequel elle se plaçoit pour recevoir les vapeurs enivrantes de l'antre de Delphes, qui lui faisoient rendre les oracles. Ce trépied qui, dans l'origine, n'avoit eu d'autre destination que de couvrir l'ouverture de l'antre de Delphes, devint par la suite un pur ornement, auquel on attachoit des idées mystérieuses. C'est un des symboles les plus connus d'Apollon, et on le voit souvent sur les monumens. Sur les médailles Apollon est fréquemment placé auprès de son trépied, qui est quelquefois surmonté de la Cortine. (*Voy.* ce mot.) Un médaillon de Magnésie sur le Mæandre, publié par Combe dans la collection de Hunter, planche 35, n° 9, nous l'offre dans cette attitude; mais la cortine, au lieu d'avoir la forme ordinaire, a celle d'un cylindre. Hérodote, Pausanias et les autres auteurs, font mention d'une quantité prodigieuse de trépieds consacrés dans les différens temples de la Grèce. On en consacroit à tous les dieux, mais principalement à Apollon. Dans sa description d'Athènes, Pausanias fait mention d'une *rue des Trépieds*, « appelée ainsi, ajoute-t-il, parce qu'on y trouve plusieurs temples considérables, dans lesquels il y a quantité de trépieds de bronze ». S'il y en avoit un si grand nombre à Athènes, il devoit y en avoir bien davantage à Delphes, à Délos, et dans les temples où il y avoit des oracles. Dans sa description de la Messénie, Pausanias dit: « Que l'oracle de Delphes ordonna qu'on offriroit cent trépieds dans le temple de cette ville. Les Messéniens, dit-il, en proposèrent cent de bois. Un Lacédémonien en fabriqua un pareil nombre de terre cuite, qu'il déposa dans le temple de Jupiter à Athènes ». On voit par-là qu'on faisoit souvent des offrandes de trépieds en grand nombre, et qu'on regardoit quelquefois comme indifférente la matière et la grandeur. Dans sa description de la Bœotie, Pausanias nous apprend encore que presque tous ceux qui avoient exercé le sacerdoce d'Apollon chez les Thébains, laissoient un trépied dans le temple. Les trépieds étoient aussi donnés pour récompense au mérite et comme prix dans les jeux; quelquefois les vainqueurs qui avoient obtenu un trépied pour prix, le consacroient dans le temple de quelque divinité, souvent avec une inscription qui en faisoit mention.

Dans la description de la pompe de Ptolémée à Alexandrie, il est fait mention d'un grand nombre de trépieds, entr'autres d'un qui étoit d'argent massif, et qui avoit seize coudées de circuit; trois autres plus

petits étoient ornés de pierreries; on y portoit encore quatre-vingts trépieds delphiques d'argent, moins grands que les précédens; neuf trépieds delphiques d'or hauts de quatre coudées; huit autres de six coudées; un de trente coudées, sur lequel étoient des animaux d'or de cinq coudées, et tout autour une couronne d'or en forme de feuilles de vigne.

Selon le rapport d'Hérodote, les Grecs, victorieux des Perses à la bataille de Platée, levèrent un dixième sur les dépouilles pour en faire un trépied d'or, qu'ils consacrèrent à Apollon. Ce trépied fut posé sur un serpent d'airain à trois têtes, dont les différens contours formoient une grande base qui s'élargissoit à mesure qu'elle descendoit vers la terre. Cela est confirmé par Pausanias, dans sa description de la Phocide. Constantin-le-Grand avoit fait placer, dans l'hippodrome de Constantinople, un trépied qui, selon ce qu'en dit Zosime, paroît avoir eu la forme de celui de Delphes.

Fort souvent les CANDELABRES (*Voyez* ce mot) s'élevoient sur une base qui avoit la forme d'un trépied, ainsi qu'on peut le voir dans les planches du volume des lampes d'Herculanum, qui forme le huitième de la Collection des Antiquités, trouvées dans cette ville et à Pompeii. MONTFAUCON, dans son *Antiquité expliquée*, tom. II, part. I, pl. 52 et 53, a publié plusieurs trépieds, parmi lesquels se trouve aussi, au n° 3 de la pl. 53, celui qui fut découvert, en 1629, près de Fréjus, et qui fournit à *Peiresc* le sujet de sa *Dissertation sur un trépied ancien*, imprimée dans la *Continuation des Mémoires de Littérature et d'Histoire*, tom. X, part. II, pag. 247-277. La plupart de ces trépieds ont une base solide; mais deux de ceux que Montfaucon a fait graver sont disposés de manière à pouvoir recevoir, à la partie supérieure, un vase d'un diamètre plus ou moins grand, parce que les trois branches peuvent s'éloigner et se rapprocher. Cette disposition se remarque aussi dans le beau trépied trouvé à Industria, et qui est aujourd'hui au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale. — Dans la villa Hadriani on a trouvé un trépied de cinq pieds de hauteur, qui étoit probablement destiné à servir d'offrande. Il est de basalte et d'un beau travail. Dans le cinquième volume du *Musée Pio-Clementin*, à la pl. 15, M. Visconti a publié un magnifique trépied en bas-relief, orné d'une représentation d'Hercule tuant les fils d'Hippocoon; et dans le même volume, pl. A des *Preuves*, n° 4, il a donné la gravure d'un autre semblable, conservé dans la villa Pinciana.

Outre la dissertation de Peiresc citée plus haut, et ce que Montfaucon a dit à l'occasion des planches où il a figuré des trépieds, on peut encore consulter, sur cette matière, les *Miscellanea* de SPON, pag. 118 et suiv. — L'*Explication de l'apothéose d'Homère*, par J. C. SCHOTT, pag. 67 et suiv. — SPANHEIM, dans son *Commentaire sur Callimaque*, p. 385 et suiv. — BEGER, dans le *Thesaurus Brandenburgicus*, tom. III, pag. 381. — Le *Thesaurus Ant. Rom.* de GRÆVIUS, tom. V, pag. 317. — Le *Museum Kircherianum*, par *Phil.* BONANNI, class. I, pag. 4 et suiv.

Selon Athénée, on appeloit aussi *trépied* un instrument de musique inventé par Pythagore de Zacynthe, mais qui tomba bientôt dans l'oubli, soit parce qu'il paroissoit trop difficile à manier, soit pour quelque raison inconnue. « Cet instrument, dit Athénée, étoit semblable au trépied de Delphes, et c'est pour cela qu'on l'appela le trépied. Py-

thagore s'en servoit comme de trois lyres; ses pieds étant posés sur une base unie et égale, c'étoit comme une chaise qu'on tourne à volonté; les trois espaces entre les jambes étoient tendus de cordes, qui aboutissoient à une pièce de bois; il y avoit au bas des chevilles pour les tendre. Le vase qui terminoit en haut cet instrument avoit ses ornemens ordinaires. Pythagore ménagea un mode à chaque intervalle, en sorte qu'il y en avoit trois, le dorien, le lydien et le phrygien. Il se tenoit assis sur une chaise faite exprès pour cela; il tendoit sa main gauche pour la pulsation, et de la droite il se servoit du plectrum; s'il tomboit par hasard sur quelqu'un de ces trois modes, il tournoit avec le pied son instrument, qui étoit mobile. Il étoit accoutumé à faire aller sa main de côté et d'autre avec tant de rapidité, que ceux qui ne le voyoient pas, mais qui l'entendoient seulement jouer, croyoient entendre trois joueurs de cithare jouant différens modes. Après sa mort on n'en fit plus de semblables». Telle est la description qu'Athénée donne du trépied de Pythagore de Zacynthe; elle convient très-bien à la figure d'un instrument de musique qu'on voit sur un bas-relief de la collection de la famille Mattéi, à Rome, et dont Montfaucon, à la pl. 76 du t. III de son *Supplém. de l'Antiq. expliq.*, a publié le dessin que lui avoit envoyé Bianchini.

Trésor; ce mot indique également un amas de choses précieuses mises en réserve, et le lieu dans lequel on les garde. Pausanias cite comme un des plus anciens trésors, et en même temps comme un des édifices les plus remarquables, celui construit à Orchomène par le roi Minyas. Selon lui, il étoit tout en marbre, et sa forme étoit celle d'une rotonde dont la voûte se terminoit insensiblement en pointe. La partie postérieure des temples anciens servoit souvent de trésor. (*Voyez* Opisthodomos.) Quelques temples célèbres, tels que celui d'Apollon à Delphes, et celui de Jupiter à Olympie, contenoient dans leur enceinte sacrée des édifices particuliers destinés pour y conserver les trésors de différens peuples.

Le trésor public d'Athènes étoit consacré à Jupiter Sauveur, et à Plutus, dieu des richesses. Dans la masse des revenus publics qui formoient ce trésor, on gardoit toujours en réserve mille talens, auxquels il étoit défendu de toucher sous des peines capitales, excepté dans les besoins les plus urgens de l'état. Le trésor public étoit employé à trois sortes de dépenses; on distinguoit les fonds destinés aux dépenses civiles, ceux destinés pour la guerre, et ceux destinés pour la religion; dans cette dernière classe étoient comprises les dépenses des théâtres et des fêtes publiques. Chaque branche des revenus publics avoit un trésorier particulier.

A Rome, il y avoit dans le temple de Saturne, situé sur la pente du Capitole, trois trésors publics; dans le trésor ordinaire, on mettoit l'argent des revenus annuels de la république, et on en tiroit de quoi subvenir aux dépenses ordinaires. Le second trésor provenoit du vingtième que l'on prenoit sur le bien des affranchis, sur les legs et successions qui étoient recueillis par d'autres héritiers que les enfans des morts; ce second trésor étoit appelé, à cause de ce vingtième, *aurum vicesimarium*. Dans le troisième, étoit en réserve tout l'or qu'on avoit amassé depuis l'invasion des Gaulois, et que l'on conservoit pour des extrémités pareilles, sur-tout en cas d'une nouvelle irruption de ces mêmes Gaulois. Dans ce troisième trésor étoient déposées les sommes immenses que les triomphateurs apportoient des pays con-

quis. Cæsar s'empara de tout pour en faire des largesses au peuple. Le deuxième et le troisième de ces trésors s'appeloient *sanctius ærarium*. Le nom *ærarium*, qu'on donnoit à ces trésors, vient du mot *æs*, cuivre, au génitif *æris*, parce que la première monnoie des Romains étoit de cuivre. Sous le gouvernement d'Auguste, ce prince eut son trésor particulier, sous le nom de *fiscus*. Le même prince établit aussi un trésor militaire, *ærarium militare*. Les pontifes avoient aussi leur trésor ou ærarium, appelé communément *arca ;* on nommoit *arcarii* ceux qui en avoient la garde.

On appelle aussi trésor des chartes, la collection de chartes, de diplômes et d'autres actes conservés auprès de la Sainte-Chapelle du Palais de Justice.

TREIZIÈME; intervalle qui forme l'octave de la sixte ou la sixte de l'octave. Cet intervalle s'appelle *treizième*, parce qu'il est formé de douze degrés diatoniques, c'est-à-dire, de treize sons.

TRIADE HARMONIQUE; ce terme, en musique, a deux différens sens. Dans le calcul, c'est la proportion harmonique; dans la pratique, c'est l'accord parfait majeur qui résulte de cette même proportion, et qui est composé d'un son fondamental, de sa tierce majeure et de sa quinte. On l'appelle *triade*, parce qu'elle est composée de trois termes; et *harmonique*, parce qu'elle est dans la proportion harmonique, et qu'elle est la source de toute harmonie.

TRIANGLE; instrument de fer ayant trois côtés. Celui qui en joue le soutient par un anneau stable qui est posé à sa partie la plus élevée, et bat les trois côtés avec une petite baguette de fer. Dans le côté d'en bas, qui est horizontal, on met quelquefois des anneaux de fer roulans, qui augmentent le son par leur frémissement. On se sert de cet instrument sur les théâtres, pour marquer les airs et la danse des montagnards d'Europe, parce qu'en effet ces montagnards, principalement ceux de la Savoie, en font un fréquent usage. On s'en sert aussi sur la scène pour les airs des nations sauvages. On l'a aussi admis dans la musique militaire. On voit par quelques monumens, que les anciens en connoissoient l'usage.

TRIBUNE, est une galerie élevée dans une église ou dans tout autre lieu, et destinée à placer commodément une partie du public. Il y en a de soutenues par des colonnes, d'autres sur des arcs, ou par des figures. On appelle aussi *tribune* une petite estrade où se place un orateur. *V*. ROSTRES, CHAIRE.

TRICHORDE; le trichorde est un instrument dont la figure se trouve sur le marbre d'Apollon et de Clatra, publié par SPON dans ses *Miscellanea*, à la p. 87.

TRICHORIUM. *V*. FRONTON.

TRICLINIUM; on appeloit ainsi la salle où mangeoient les Romains; elle avoit ce nom, parce que l'on avoit la coutume de ne placer que trois lits autour d'une table, et de laisser le quatrième vide pour le service. On donnoit aussi le nom de *triclinium* aux lits mêmes sur lesquels mangeoient les Romains; ordinairement il n'y avoit sur chaque lit, place que pour trois personnes. Sur les plus grands de ces lits, il n'y avoit guère de place que pour quatre personnes. Les Romains n'aimoient pas à être plus de douze à une même table, et les nombres qui leur plaisoient le plus, étoient les nombres impairs de trois, de sept ou de neuf. Le maître de la maison se plaçoit sur le lit, à droite, au bout de la table, d'où voyant l'arrangement du service, il pouvoit plus facilement donner des ordres à ses esclaves; il réservoit une place au-dessus de lui pour un des conviés, et une au-dessous pour sa femme ou quelque parent. Le lit le plus

honorable étoit celui du milieu, ensuite venoit celui du bout à gauche, celui du bout à droite étoit censé le moindre. L'ordre pour la première place, sur chaque lit, exigeoit de n'avoir personne au-dessus de soi; et la place la plus distinguée étoit la dernière, sur le lit du milieu : on l'appeloit la *place consulaire*, parce qu'effectivement on la donnoit toujours à un consul quand il alloit manger chez quelqu'ami. L'avantage de cette place consistoit à être la plus libre pour sortir du repas, et la plus accessible à ceux qui surviendroient pour parler d'affaires.

La somptuosité particulière des lits de table ou *triclinia*, consistoit dans l'ébène, le cèdre et autres bois étrangers, l'ivoire, l'écaille, l'or, l'argent et autres matières précieuses, dont ils étoient faits ou enrichis; dans les superbes couvertures de diverses couleurs, brodées d'or et de pourpre; enfin dans les trepieds d'or, d'argent, de bronze. Pline remarque qu'il n'étoit pas extraordinaire, sous Auguste, de voir les lits de table richement garnis de lames d'argent et couverts de tapis précieux. Du temps de Sénèque, ils étoient communément revêtus de lames d'or, d'argent ou d'électrum. Aulus Gellius se plaignant du luxe des Romains en lits d'or, d'argent et de pourpre, ajoute qu'ils donnoient aux hommes, dans leurs festins, des lits plus magnifiques qu'aux dieux mêmes. La mode donna à ces lits depuis deux jusqu'à quatre pieds de hauteur; elle en changea perpétuellement la forme et les contours; on en fit en long, en ovale, en forme de croissant, et ensuite on les releva un peu sur le bout qui étoit près de la table, afin qu'on fût appuyé plus commodément en mangeant. Les tables autour desquelles les lits étoient rangés, étoient d'abord de la plus grande simplicité, mais peu à peu on y déploya un luxe excessif. Les convives y venoient prendre place à la sortie du bain, revêtus d'une robe qui ne servoit qu'aux repas, et qu'on appeloit *vestis cœnatoria*, *vestis convivalis*, ou bien *synthèse*. Il étoit contre la bienséance de paroître en public vêtu de la synthèse; et selon Suétone, Néron fut fortement blâmé de l'avoir fait. C'étoit le maître de la maison qui fournissoit aux conviés ces robes de festin, qu'ils quittoient après le repas. Les agapes ou repas des premiers chrétiens, dont plusieurs sont figurés parmi les monumens gravés dans les ouvrages connus sous le titre de *Roma subterranea*, nous offrent des exemples de la disposition du triclinium.

La coutume de manger couchés sur des lits ne paroît pas cependant avoir été si générale que beaucoup de personnes ne se fussent tenus à la manière ancienne de manger assis sur des siéges. Sur quelques monumens on voit de ces siéges, et souvent les femmes et les enfans se tenoient assis sur des siéges auprès des hommes couchés sur des lits près de la table. *V.* Salle a manger, Lit.

Sur les *triclinia*, on peut consulter entr'autres, les *Observations de Saumaise sur Solin*, p. 1255, et sur les *Scriptores historiæ Augustæ*, t. 1, pag. 832.—Lambecius, *Comment. de Biblioth. Vindobon.*, pag. 10, et livre IV, pag. 309. — *Dan.* Nessel, dans l'*Extrait* de Lambecius, part. 1, pag. 88. — *Hier.* Mercurialis, *Ars gymnastica*, lib. 1, cap. 11, éd. d'Amsterd. — Aringhi, *Roma sotterranea*, IV, 14, VI, 27, tom. II, pag. 36 et 313. — Sirmond, dans le quatrième vol. de ses *Œuvres*, pag. 665. — Ciacconius, *de Triclinio*, et Fulvius Ursinus, dans son *Appendix* à l'ouvrage de Ciacconius; Rome, 1588, in-8°., et Amst. 1689, in-12. — Pignorius, *de Servis*, p. 191 et

156. — BALDUINUS, *de Calceo*, pag. 260. — NIGRONUS, *de Caliga*, pag. 81. — LIPSIUS, *Centur. 1*, *Miscell. Epist.* 65. — MONTFAUCON, *Supplém.* t. III, pl. 27.

TRIDENT; sceptre à trois pointes ou fourche à trois dents, que les anciens ont donné pour symbole ou pour attribut à Neptune. C'étoit un harpon dont on faisoit usage en mer pour piquer les gros poissons. On pêche encore avec cet instrument dans l'Archipel. Le trident se remarque sur différens monumens, et particulièrement sur les médailles. Dans les *Monumenti inediti* de WINCKELMANN, on voit, au n° 197, le combat de deux guerriers, dont l'un est armé d'un trident ou fourche à trois dents. *V.* NEPTUNE dans mon *Dictionnaire de Mythologie*.

TRIGLYPHE; ce mot, dérivé du mot grec *triglyphos*, c'est-à-dire, qui a trois gravures, trois rainures, désigne un ornement saillant de la frise de l'ordre dorique, où il est placé à distances égales. Il a dans son milieu deux canaux ou *glyphes*, séparés par une côte ou listel, et à ses extrémités deux demi-canaux séparés de même des deux canaux. Dans l'origine, la frise paroît n'avoir été que l'espace compris entre la corniche et l'architrave; une partie de cet espace étoit occupée par les extrémités des poutres transversales, et entre ces bouts de poutres, il restoit des vides. Ce sont probablement ces extrémités des poutres qui ont donné lieu à l'emploi des triglyphes, qui, dans l'origine, paroissent avoir été des petites rigoles prismatiques pour faciliter l'écoulement de l'eau. Lorsque les extrémités des poutres et les intervalles de l'une à l'autre furent ensuite couverts par des dalles de pierre, on a conservé dans la frise dorique les triglyphes, comme ornement pour indiquer l'endroit où étoient les extrémités des poutres; il en est ainsi encore des carrés renfoncés entre les triglyphes qu'on appelle les MÉTOPES. (*V.* ce mot.) On ignore pourquoi l'ordre dorique est le seul qui a conservé cet ornement de la frise, qu'on appelle *triglyphe*. Les architectes varient sur les proportions qui doivent être observées pour les métopes et les triglyphes.

TRIGONE; selon Juba, cité par Athénée, le trigone venoit originairement des Syriens; c'étoit de ces orientaux que les Grecs l'avoient emprunté. SOPHOCLE, dans ses *Mysiens*, en parloit, au rapport du même Athénée, comme d'un instrument phrygien. Platon et Aristote en font mention en plusieurs endroits. On ne sait rien de particulier sur la figure du trigone. La harpe est le seul instrument vulgaire qui puisse nous représenter le trigone des anciens. *V.* HARPE.

TRIHEMITON; c'est le nom que les Grecs donnoient à l'intervalle que nous appelons tierce mineure; ils l'appeloient aussi quelquefois *hémiditon*.

TRIHORI; danse ancienne de France.

TRILLE, TRILLO ou TREMBLEMENT. *V.* CADENCE.

TRILLE APPUYÉ. *V.* APPUYÉ.

TRIMÈLES; sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

TRIMÈRES; nome qui s'exécutoit en trois modes consécutifs; savoir, le phrygien, le dorien et le lydien. Les uns attribuent l'invention de ce nome composé à Sacadas, Argien, et d'autres à Clonas, Tégéate.

TRINITÉ. Junker, dans son traité *sur la manière de représenter le Père Eternel, d'après les idées des Grecs*, traduit par M. JANSEN dans son *Recueil de traités sur l'Allégorie* (Paris, an 7, in-8°.), pense que l'artiste ne doit jamais traiter le sujet de la Trinité, non-seulement parce qu'il donneroit trop peu d'action à ses personnages, mais principalement parce que le Saint-Es-

prit se présente ordinairement sous la forme d'une colombe. Il ajoute que cette forme, imaginée comme symbole de l'action rapide de la divinité, et qui semble avoir été substituée aux ailes, détruiroit l'effet de l'ensemble, et seroit en même temps contraire à la dignité du sujet. D'ailleurs, l'artiste ne trouvera dans toute l'Ecriture-Sainte aucun modèle de ce genre de représentation de la divinité. Il est difficile, sans doute, de figurer trois personnes en une. Cependant plusieurs artistes célèbres, et Rubens entr'autres, ont osé peindre la Trinité. Mais Winckelmann n'a trouvé ni mouvement ni action dans aucun des tableaux de ce genre. Une figure de la Trinité décoroit l'arcade qui est en face de la place Cambrai à Paris, et qui conduit à l'église Saint-Benoît; le Père Eternel y est représenté ayant une chape et la tiare papale ou à trois couronnes: le Saint-Esprit lui sort de la bouche; le Christ est entre les genoux de son père, qui le soutient par les bras; il paroît sortir de son agonie douloureuse après sa crucifixion. Cette dernière figure est d'une grande beauté, sur-tout par la manière dont elle est exposée. Ce groupe méritoit, pour elle seule, d'être conservé. Je l'ai fait dessiner et graver dans mes *Antiquités nationales*, tom. III, art. 29, pl. 2, n° 1. Il est étonnant que les artistes chrétiens se soient si long-temps obstinés à donner à la divinité des vêtemens aussi lourds que la chape et la tiare; on en trouve beaucoup d'exemples en Italie et sur-tout en Provence. A cette méthode d'habiller si grossièrement le Père Eternel, a succédé celle de le représenter toujours sous la forme d'un vieillard à barbe touffue, mais la tête nue, vêtu d'une robe légère flottante, et emporté sur des nuages rapides. Depuis, on a imaginé de figurer la Trinité sous la forme d'un triangle équilatéral.

Trio, en italien *Terzetto;* musique à trois parties principales ou récitantes. Cette espèce de composition passe pour la meilleure, et doit être aussi la plus régulière de toutes. Outre les règles générales du contre-point, il y en a pour le trio de plus rigoureuses, dont la parfaite observation tend à produire la plus agréable de toutes les harmonies. Ces règles découlent toutes de ce principe, que l'accord parfait étant composé de trois sons différens, il faut, dans chaque accord, pour remplir l'harmonie, distribuer ces trois sons, autant qu'il se peut, aux trois parties du trio. A l'égard des dissonances, comme on ne les doit jamais doubler, et que leur accord est composé de plus de trois sons, c'est encore une plus grande nécessité de les diversifier, et de bien choisir, outre la dissonance, les sons qui doivent, par préférence, l'accompagner. De là ces diverses règles de ne passer aucun accord sans y faire entendre la tierce ou la sixte, par conséquent d'éviter de frapper à-la-fois la quinte et l'octave, ou la quarte et la quinte; de ne pratiquer l'octave qu'avec beaucoup de précaution, et de n'en jamais sonner deux de suite, même entre différentes parties; d'éviter la quarte autant qu'il se peut, car toutes les parties d'un trio, prises deux à deux, doivent former des duo parfaits. De là, en un mot, toutes ces petites règles de détails qu'on pratique même sans les avoir apprises, quand on en sait bien le principe. Comme toutes ces règles sont incompatibles avec l'unité de mélodie, et qu'on n'entendit jamais trio régulier et harmonieux avoir un chant déterminé et sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le trio rigoureux est un mauvais genre de musique. Aussi ces règles si sévères sont-elles depuis long-temps abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une musique qui

ne chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être. Au reste, les termes *duo* et *trio* s'entendent seulement des parties principales et obligées, et l'on n'y comprend ni les accompagnemens ni les remplissages. De sorte qu'une musique à quatre ou cinq parties peut n'être pourtant qu'un trio. Les Français, non contens du trio ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent double-trio, dont les parties sont doublées et toutes obligées. Il y a un double-trio de Duché, qui passe pour un chef-d'œuvre d'harmonie.

TRIOMPHALE. *Voy.* COLONNE, t. 1, p. 321.

TRIOMPHE (ARCS DE). *V.* ARC, t. 1, p. 45.

TRIOMPHE; quelques médailles offrent des marches de triomphe; on y voit tantôt un quadrige, comme dans celles de Vespasien, qui y paroît tenant un rameau de laurier et couronné par la Victoire. Avant ce prince, Auguste se voit aussi sur ses médailles dans un char semblable. Dans ses *Osservazioni sopra medaglioni*, IX, n° 1, BUONARROTI a publié un médaillon où Caracalla est également placé dans un quadrige, ayant à la main un sceptre d'ivoire. Le même auteur a fait graver, *ibidem*, XXVI, n° 6, un médaillon qui représente Probus, triomphateur, traîné dans un char attelé de six chevaux. Les ornemens du triomphe consistoient dans la couronne de laurier, le sceptre ou bâton d'ivoire, la toge et la tunique brodées d'or et de pourpre, désignées par les mots *toga picta* et *toga palmata*. (*V.* TOGE.) Dans les cérémonies triomphales, le char étoit précédé de tours appelées par les Latins *fercula;* on plaçoit dessus des prisonniers et les dépouilles des vaincus en forme de trophées. On les décoroit de peintures représentant les principaux événemens de la guerre qui avoient amené le triomphe, et souvent aussi les villes vaincues. Le premier médaillon cité offre un *ferculum* de cette espèce. Les soldats qui accompagnoient le triomphateur portoient des branches de laurier; mais sur les médailles ils ont des palmes.

TRIPLÉ; un intervalle triplé est celui qui est porté à la triple octave.

TRIPLUM; c'est le nom qu'on donnoit à la partie la plus aiguë dans les commencemens du contrepoint.

TRIQUÈTRE; cette figure est composée de trois cuisses et de trois jambes de femmes, repliées les unes sur les autres, et réunies en un centre, de sorte qu'en tout sens elle forment une figure triangulaire, d'où lui vient son nom. La triquètre se trouve sur les monnoies de la Sicile, dont on a voulu symboliser ainsi les trois promontoires. Elle n'étoit pas particulière à cette île, puisqu'on la rencontre sur les médailles de Selge en Pisidie, d'Aspendus en Pamphylie, de Lalassis en Isaurie, d'Argos et d'Olba en Cilicie, et de beaucoup d'autres villes. Mais on remarque sur certaines médailles des différences dans la forme des membres qui composent la triquètre.

TRIRÊMES. *Voy.* GALÈRE, NAVIRE.

TRISPASTOS. *V.* PENTAPASTOS.

TRITE; c'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faisoient les anciens, la troisième corde du tétrachorde, c'est-à-dire, la seconde en comptant du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différens tétrachordes, il auroit dû y avoir autant de trites; mais ce nom n'étoit en usage que dans les trois tétrachordes aigus.

TRITICUM SPELTA. *V.* OLYRA.

TRITON ou QUARTE SUPERFLUE; c'est un intervalle dissonant composé de trois tons, deux majeurs et un mineur, ce qui forme un ac-

cord sensible dont la dissonance est portée à la basse. Le nom *triton*, *tritonus*, vient de ce que cet intervalle est composé de trois tons entiers, la quarte pure et un demi-ton de moins.

Triumviri monetales, triumvirs monétaires; c'étoient les officiers directeurs ou surintendans préposés, chez les Romains, à la fabrication des monnoies. Du temps de la république, l'intendance de la monnoie étoit commise à trois officiers ou magistrats qu'on nommoit *triumviri auro, argento, æri flando, feriundo.* Jules-Cæsar en ajouta un quatrième; mais sous Auguste, les changemens faits par son prédécesseur furent réformés, et les triumvirs monétaires continuèrent de graver leurs noms sur les monnoies qu'ils faisoient frapper. Après la mort de ce dernier, on ne lit plus sur les médailles les noms des triumvirs monétaires. Dans le Bas-Empire, il n'est plus fait mention de ces officiers, et le S. C. ne se trouve plus, comme auparavant, sur les monnoies de bronze. Cela fait présumer que les empereurs attribuant à leur dignité le droit exclusif de faire battre monnoie, abolirent les trois charges de ceux qui présidoient à la fabrication, et qui probablement n'étoient pas nommés sans l'approbation du sénat. Selon les apparences, ce changement arriva sous Aurélien, contre qui les monétaires s'étoient révoltés. Les ouvriers qui travailloient sous les ordres des triumvirs étoient des affranchis ou des esclaves. On les divisoit en plusieurs classes. Les uns, nommés *signatores*, gravoient les coins; les autres, appelés *suppostores*, avoient soin de mettre la pièce de métal entre les coins; d'autres, appelés *malleatores*, les frappoient avec le marteau. Il y avoit, outre cela, d'autres ouvriers occupés de la fonte et de la préparation des métaux. Quelques-uns étoient chargés de la vérification du titre et du poids des espèces; on les appeloit *exactores auri, argenti, æris*, et c'est pour cela qu'on lit *exagium solidi*, sur certaines médailles d'Honorius et de Valentinien III, lesquelles paroissent avoir été une espèce de pied-fort pour vérifier les sous d'or qu'on frappoit du temps de ces empereurs. Le chef de ces ouvriers est appelé *optio* dans les inscriptions. *V.* Monétaires.

Trivelin; nom que l'on donne à tous les farceurs, baladins et bouffons qui se donnent en spectacle au public pour le divertir et le faire rire par leurs gestes et leurs danses grossières. Ce mot vient du fameux *Trivelin* de la comédie italienne, qui étoit le plus grand farceur de son temps.

Trivial, ce qui est bas et commun. Il faut bien se garder de rien introduire de semblable dans les sujets nobles. Si un peintre se trouve quelquefois obligé d'employer des personnages triviaux dans une scène noble, il ne doit choisir que des circonstances qui aient quelque noblesse et quelque grandeur. Tout ce qui est trivial doit être abandonné aux genres inférieurs.

Trochus; l'exercice du cerceau étoit divisé en deux espèces, tant parmi les Grecs que chez les Romains. La première s'appeloit *circelassia*, de deux mots grecs qui signifient agitation du cerceau. Celui qui devoit faire cet exercice prenoit un grand cercle autour duquel rouloient plusieurs anneaux, et dont la hauteur alloit jusqu'à l'estomac. Il l'agitoit par le moyen d'une baguette de fer à manche de bois, et le faisoit tourner en l'air au-dessus de sa tête, et toujours transversalement. Le mouvement communiqué au cerceau étoit quelquefois très-rapide, et alors on n'entendoit pas le bruit des anneaux qui rouloient dans la circonférence.

D'autres fois on l'agitoit avec moins de force, et alors le son des petits anneaux produisoit dans l'ame un plaisir assez agréable. Dans la seconde espèce de jeu, au lieu de se servir d'un grand cercle, on en employoit un beaucoup plus petit, et pareil à celui que Caylus a fait graver dans son *Recueil d'Antiquités*, tom. 1, planche 81, n° 2. Il paroît être proprement le *trochus* des Grecs et des Romains. Xénophon parle d'une danseuse qui prenoit à la main douze de ces cerceaux, les jetoit en l'air l'un après l'autre, et les recevoit de même en dansant au son d'une flûte. Ces deux espèces de cerceaux ne différoient entre eux que par leur grandeur. Mércurialis en a fait graver un d'après un monument élevé en l'honneur d'un comédien. La circonférence est chargée de huit anneaux, à l'un desquels est attachée une sonnette, et outre cela, de neuf fiches ou chevilles, qui, fort lâches dans leurs trous, augmentoient le bruit des anneaux. WINCKELMANN, dans ses *Monumenti inediti*, n° 194, a publié un trochus à-peu-près semblable; mais l'une des extremités offre un battant pareil à celui d'une cloche suspendue à une petite corde; c'est sans doute la baguette dont j'ai parlé plus haut, qui servoit à l'agiter.

TROGLODYTES; on donne ce nom aux peuples qui habitent dans des cavernes. Les premiers habitans de la Haute-Ægypte étoient *troglodytes*. Voyez ARCHITECTURE ÆGYPTIENNE, GROTTE.

TROGLODYTES (SIMIA). *Voyez* SINGES.

TROMBONE; nom que les Italiens donnent à une espèce de trompette; il y en a de plusieurs grandeurs qui servent à exécuter diverses parties de la musique. Il y en a une petite qui peut servir pour la haute-contre; et la partie notée qui lui est destinée, s'intitule ordinairement *trombone*. Une autre un peu plus grande, qu'on nomme *trombone maggiore*, peut servir pour la taille. Une troisième encore plus grande, appelée *trombone grosso*, pourroit se suppléer par nos quintes de violons et de hautbois, leurs parties s'intitulent, comme pour la première, *trombone*. Enfin il y en a une, la plus grande de toutes, qui se fait entendre sur-tout dans le bas; on lui donne ordinairement la clef de *F ut fa* sur la quatrième ligne, mais aussi fort souvent sur la cinquième ligne d'en haut, à cause de la gravité et de la profondeur de ses sons.

TROMPE, est une voûte en saillie ayant la figure d'une trompe ou conque marine, qui n'est soutenue que par l'art de la coupe des pierres, et paroît comme suspendue en l'air. Il y en a de plusieurs sortes: la trompe *dans l'angle*, est celle qui est dans un angle rentrant; la trompe *de Montpellier* est ainsi appelée parce qu'elle a été inventée en cette ville; c'est celle qui est dans un angle rentrant en tour ronde, et différente des autres en ce qu'en montée, elle a deux fois sa largeur. La trompe *en niche*, est une trompe concave en forme de coquille, et qui n'est pas réglée par son profil. La trompe *en tour ronde*, est celle dont le plan offre un demi-cercle sur un mur en ligne droite, et qui forme un éventail ouvert. La trompe *réglée* est droite par son profil. La trompe *ondée*, celle dont le plan est ondé dans un angle rentrant. La trompe *plate*, celle qui, dans un angle rentrant, forme par son plan un carré. La trompe *sur le cou*, est celle qui porte l'encognure d'un bâtiment, soit qu'elle soit droite, ou en tour creuse et en coquille.

TROMPE-L'ŒIL; c'est ainsi qu'on désigne l'illusion que produit un objet peint, au point de séduire et tromper les yeux, et que les Italiens appellent *inganni*. Le plus ancien exemple d'un trompe-l'œil est

le tableau où Zeuxis avoit si bien imité une grappe de raisin, que les oiseaux venoient le becqueter. Il faut citer aussi celui de Parrhasius, qui avoit représenté une toile si naturellement, que Zeuxis lui-même demanda qu'on la levât pour voir le tableau. Bassano avoit peint, sur un tableau, un livre avec tant de vérité, qu'Annibal Carrache y porta la main pour le prendre. Le talent de Jean-Baptiste Gennari pour imiter et tromper l'œil, étoit si prodigieux, qu'on l'appela le *Magicien d'Italie*. Quelques-uns ont réussi à tromper les animaux eux-mêmes. On cite un tableau d'Augustin Carrache, sur lequel étoit représenté un cheval, dont la vue fit hennir un cheval vivant. Jean Rosa, de l'école romaine, peignit des lièvres qui attirèrent des chiens. On raconte de Bernazzano, qu'ayant peint un fraisier dans une basse-cour, les paons se mirent à le becqueter, de manière à en dégrader le mur.

On dit encore que Cesare da Pesto, dans un tableau dont le sujet étoit le baptême du Christ, fit un paysage où il plaça quelques oiseaux à terre, dans l'action de paître, et que l'ayant exposé au grand air, les oiseaux du voisinage voltigèrent tout autour. Jean Contarino fit un portrait si ressemblant, que les chiens et les chats le prirent pour leur maître, et vinrent le caresser. Bramantino, dont le véritable nom est Bartolommeo Suardi, passe pour avoir été le plus habile dans l'art de tromper les animaux. On compte en Italie plusieurs peintres qui ont fait renaître, en quelque sorte, les merveilles attribuées aux pinceaux de Zeuxis et d'Apelles. J'ajoute aux exemples précédens, le buste d'un abbé, par Charles Coypel, qui, découpé et placé dans une galerie derrière une table, et dans un jour convenable, a trompé plusieurs personnes au point de les engager à le saluer. *V.* Illusion.

Trompette. L'origine de cet instrument se perd dans l'antiquité; les uns en attribuent l'invention aux Tyrrhéniens, les autres aux Ægyptiens, qui la transmirent aux Hébreux. Les Grecs n'avoient encore aucun usage de la trompette lors du siége de Troie; mais elle étoit connue au temps d'Homère, ou de l'auteur du poëme du *Combat des rats et des grenouilles*. Cependant les auteurs grecs ne fournissent rien de particulier sur la trompette de leur pays. On sait beaucoup plus de choses sur celles des Romains, qui en connoissoient de trois sortes; la première s'appeloit *tuba*, de *tubus*, à cause de sa ressemblance à un tuyau. Cette trompette étoit droite, elle étoit étroite par son embouchure, s'élargissant insensiblement, et se terminant par une ouverture circulaire. La seconde sorte de trompette romaine étoit plus petite que la première, et courbée vers l'extrémité, à-peu-près comme le bâton augural, dont elle avoit emprunté le nom de *lituus*. La troisième espèce, qui s'appeloit *buccina* ou *buccinum*, étoit presqu'entièrement courbée en cercle. La trompette droite étoit, dans les armées, particulièrement destinée à l'infanterie. Cette trompette servoit non-seulement à la guerre, mais encore dans les cérémonies du triomphe, dans la célébration des jeux floraux, dans les lustrations et dans quelques sacrifices. On l'employoit aussi quelquefois aux cérémonies lugubres. Le *lituus* ou trompette courbe appartenoit à la cavalerie. A l'égard de la dernière espèce de trompette, *buccina*, elle étoit propre à l'infanterie. Comme la trompette droite, elle servoit, dans le camp, à annoncer les différentes veilles de la nuit. Du temps de Végèce, qui vivoit sous Valentinien le jeune, les Romains avoient

une quatrième sorte de trompette; elle étoit faite de la corne d'un bœuf sauvage appelé *urus*, commun alors en Germanie. Cette corne, garnie d'argent à son embouchure, rendoit un son aussi distinct et aussi éclatant que celui d'aucune autre trompette. Les anciens en avoient plusieurs sortes : la trompette athénienne, inventée par Minerve, et dont se servoient les Argiens; la trompette gauloise, qu'on appeloit aussi *carnix;* elle n'étoit pas fort grande, mais son pavillon se terminoit par une tête d'animal : le canal en étoit de plomb, et le son aigu. La trompette paphlagonienne, qui se terminoit par la figure d'une tête de bœuf, et rendoit un son grave; celle des Mèdes, dont le tuyau étoit de roseau, et le son grave; enfin la trompette tyrrhénienne, inventée par les Tyrrhéniens ou par les Etrusques; c'est celle dont parle Pollux. Eustathe dit que la trompette tyrrhénienne ressembloit à la flûte phrygienne, elle avoit l'embouchure fendue.

L'ouvrage principal à consulter sur cette matière, est le traité curieux et savant de Bartholin, *de Tibiis veterum*, déjà indiqué dans plusieurs articles de ce Dictionnaire.

Les modernes ont extrêmement perfectionné le méchanisme des différentes trompettes, leur forme, l'alliage qui leur convient, et la théorie de leurs sons. Morland, Cassegrain, Müller, Coniers et Haase, ont recherché avec soin la meilleure fabrique des trompettes, et le dernier a donné sur ce sujet un petit livre intitulé : *De Tubis stentoriis, eorumque formâ et structurâ.*

Trône; le mot grec *thronos*, dont nous avons emprunté le mot trône, qui d'après l'étymologie devroit s'écrire *thrône*, désignoit d'abord, en général, toute espèce de siége, et en particulier, un siége élevé avec un dos et un marche-pied, tels que ceux dont se servoient les rois, les juges, les magistrats, et en général les personnes de distinction. Le trône étoit considéré comme le symbole de la puissance souveraine, et comme tel, il a été spécialement attribué aux divinités et aux rois, qui, sur les monumens, lorsqu'ils sont assis, le sont toujours sur un siége avec un marche-pied, c'est-à-dire, sur un trône. Le trône, regardé comme le symbole de la puissance souveraine, a suggéré l'idée de ne représenter que le trône d'un dieu, au lieu du dieu lui-même, de même qu'on voit que quelques dieux sont représentés par leur char rempli de leurs attributs, et traîné par les animaux qui leur sont consacrés. Au Musée Napoléon, on voit au n° 126 un bas-relief curieux en marbre pentélique, qui représente le trône de Saturne; je l'ai publié et expliqué dans mes *Monumens antiques inédits*, tome I, pag. 218, planche 23. Ce bas-relief offre, d'une manière ingénieuse, l'allégorie que le Temps est le maître du monde, ce qui est annoncé par le globe qu'on y voit aux pieds du trône; il indique encore que le Temps détruit tout avec sa *harpè* ou sa faulx, et qu'il est le véritable appréciateur des bonnes et des mauvaises actions. Selon M. Visconti, dans sa Notice des statues du Musée Napoléon, il existe en Italie plusieurs bas-reliefs du même style, des mêmes dimensions, et qui présentent des sujets analogues à celui du Musée. Il y en a un à Rome dans la *villa Ludovisi;* il représente le trône d'Apollon. Deux sont placés dans le chœur de l'église de *San-Vitale* à Ravenne, et représentent le trône de Neptune. On en voit un autre à Venise, dans l'église *della Madonna de' Miracoli;* il représente aussi les génies de Saturne portant les attributs de leur dieu;

mais dans celui-ci le trône manque, ou du moins n'est pas indiqué d'une manière assez sensible. Ces monumens intéressans sont encore inédits ; il faut espérer qu'un jour ils seront publiés. MONTFAUCON, dans le tom. I *du Supplément de son Antiquité expliquée*, à la pl. 26, a publié un trône de Neptune tiré d'un bas-relief antique qui appartenoit à l'abbé Fauvel ; ce bas-relief extrêmement curieux, a le plus grand rapport, pour la composition et l'ordonnance, avec celui du Musée Napoleon. Le trône est de la même forme, et ses ornemens sont à-peu-près semblables. Le siége est voilé comme sur le bas-relief du Musée ; ce voile est probablement allégorique, et désigne l'obscurité dont les temps sont couverts. Au bas du trône, dans le bas-relief de Montfaucon, est un monstre marin ailé, qui semble prêt à en défendre l'approche ; plusieurs génies de Neptune portent l'énorme trident du dieu, une immense conque et d'autres attributs de cette divinité. On trouve aussi deux trônes semblables, planche 29 du premier volume des *Peintures d'Herculanum*. L'un est le trône de Vénus, sur lequel se pose une colombe ; près de ce trône, un génie tient une couronne de myrte, un autre le fuseau d'or de la déesse. L'autre trône est celui de Mars ; un casque est posé dessus : un des deux génies, placés auprès, tient une branche de myrte, l'autre un immense bouclier.

C'étoit la coutume, chez les anciens, de consacrer comme un hommage, un trône ou siége à la divinité, dans les plus magnifiques temples. Dans celui de Jupiter à Olympie, on voyoit parmi les autres offrandes, dans le vestibule, un trône dont Arimnus, roi des Etrusques, avoit fait présent. Sur le chemin de l'Acrocorinthe, il y avoit, selon Pausanias, dans un temple, une colonne et un trône de marbre blanc consacrés à Cybèle. Selon le même auteur, on voyoit encore de son temps, dans le temple d'Apollon Lycius à Argos, le trône de Danaüs ; mais il ne s'explique pas assez clairement pour qu'on puisse savoir si c'étoit le trône de Danaüs même, ou si c'étoit un trône destiné par ce prince pour servir de siége au dieu. C'étoit aussi la coutume d'orner d'ouvrages en sculpture les trônes des divinités, même de celles qui y étoient représentées assises. Il paroît également que les artistes exécutoient ces sculptures d'une manière plus finie qu'il n'étoit nécessaire et que le bon goût ne le demandoit. A Epidaure, il y avoit une statue assise d'Æsculape, faite d'ivoire et d'or, et sur le trône étoient représentées les fables de Belléiophon, vainqueur de la Chimère, et de Persée, qui coupe la tête à Méduse.

L'immense trône exécuté par Bathyclès dans la ville d'Amyclæ en Laconie, et dont Pausanias nous a donné une description fort détaillée dans les chapitres 18 et 19 du troisième livre de sa *Description de la Grèce*, étoit aussi couvert d'un grand nombre de sculptures. Ces détails, donnés par Pausanias, ont fourni à M. HEYNE le sujet d'un Mémoire fort intéressant sur ce trône ; il se trouve en tête du premier volume de ses *Antiquarische Aufsætze*, et M. JANSEN en a donné une traduction française dans le cinquième volume de son *Recueil de pièces intéressantes concernant les antiquités, les beaux-arts, les belles-lettres et la philosophie ;* Paris, an 2, 6 vol. in-8°. Sur les ornemens du trône de Jupiter à Olympie, *V.* SCULPTURE à l'article de PHIDIAS, tom. III, page 518 et suiv.

Chez les modernes, le *trône* est un siége royal orné d'architecture et de sculpture, de matière pré-

cieuse, et décoré de riches draperies; il est élevé sur plusieurs degrés, et couvert d'un dais. Le trône fixe est dans la salle d'audience du souverain ; il en est aussi qu'on élève dans les cérémonies d'éclat. La description du trône du Mogol par Tavernier, est entièrement romanesque; celle du trône de l'empereur de la Chine, par le P. Le Comte, est exagérée suivant sa coutume; et celle du trône du Grand-Seigneur, par Duloir, ne l'est pas moins. Le siége des évêques et du pape s'appelle trône épiscopal ou pontifical ; il est décoré d'ornemens analogues à sa destination. *V*. Sacre.

Trophée ; ce n'étoit, dans les siècles héroïques et chez les Grecs, qu'un tronc de chêne dressé et revêtu des dépouilles ou des armes des ennemis vaincus, c'est-à-dire, d'une cuirasse, d'un casque et d'un bouclier, comme sont d'ordinaire les trophées que Mars Gradivus porte sur l'épaule, ou qui se voient sur les médailles de Trajan; quelquefois même il n'y avoit qu'une cuirasse sans bouclier. Le trophée se dressoit aussi-tôt après la victoire, sur le champ de bataille. Cette coutume passa des Grecs aux Romains, et l'on prétend qu'elle fut introduite par Romulus. On imagina, dans la suite, de faire porter les trophées devant le char du triomphateur. Pour rendre plus durable la gloire des vainqueurs, on en construisit de pierre, de marbre, ou de toute autre matière solide. Le premier dont l'histoire romaine fasse mention, est celui qu'érigea C. Flaminius, l'an de Rome 530; il étoit d'or, et placé dans le Capitole. Florus, où on lit ce fait, parle encore de deux autres dressés, cent ans après, sur les bords de l'Isère. Mais les plus célèbres qu'il y ait eu à Rome du temps de la république, sont les deux trophées de Marius; ils étoient de marbre, et élevés dans la cinquième région, dite esquiline, sur deux arcs de brique qui posoient sur un réservoir de l'*Aqua Maria*. Sylla les renversa, contre l'ancien usage, qui ne permettoit pas de détruire ni même de déplacer les trophées. Cæsar, durant son édilité, les releva. Le quartier de la ville où ils étoient en conserve la mémoire; on l'appelle encore aujourd'hui *il Cimbrico*, entre l'église S. Julien et S. Eusèbe, sur le mont Esquilin. Nardini pense que ces trophées furent depuis transportés au Capitole; Ligorius croit au contraire, et avec plus de raison, que les trophées du Capitole sont de Domitien. Auguste en fit ériger un à sa gloire sur les Alpes; on en lit l'inscription dans Pline. On en voit encore quelques restes à la Turbie, près de Monaco. Depuis cette époque, ces sortes de monumens se multiplièrent, et ce ne fut plus en Italie et dans les provinces, que trophées de pierres, de marbre, de bronze. Les colonnes trajane et antonine sont de vrais trophées. Sylla, selon Pausanias, en avoit fait dresser de magnifiques dans la plaine de Chéronée, en mémoire de Taxile, qu'il avoit vaincu. Outre l'usage d'élever des trophées dans les places publiques et sur le Capitole, les anciens eurent celui d'orner les vestibules ou portiques de leurs maisons et des édifices publics, des armes et d'autres dépouilles des ennemis vaincus. Sur les monumens anciens, les trophées sont accompagnés de divers ornemens, tels que ceux de la colonne trajane. Spanheim, dans son bel ouvrage des Cæsars de l'empereur Julien, a donné la représentation, gravée par Picard, d'un de ces trophées superbes qui existe encore aujourd'hui à Rome, et qu'on attribue à Trajan, attendu le lieu d'où il a été tiré. C'est-là qu'on voit ce tronc couvert d'un casque ouvragé et revêtu d'une chlamyde; il est orné de carquois, de flèches, de boucliers soutenus par des figures ai-

lées de sphinx, de tritons, de centaures, etc. Les trophées devinrent des types de monnoies ou de bas-reliefs, tels qu'on en voit encore plusieurs sur les degrés du Capitole. C'étoient aussi des figures de métal ou de marbre isolées et posées sur une base, et l'on sait que ceux de ce genre faisoient un des principaux ornemens de Rome. On remarque des trophées sur un nombre infini de médailles grecques, romaines et du Bas-Empire. Le trophée naval se trouve aussi sur beaucoup d'autres monumens; trois cornalines de la collection de Stosch en offrent de cette espèce.

A l'exemple des anciens, les modernes ont représenté des trophées en marbre, en pierre, en bronze, soit de ronde-bosse, soit en bas-relief. On en voit d'isolés sur la balustrade du couronnement du château de Versailles, et des bâtimens de la cour des Invalides; on en voit en bas-relief dans les trumeaux de l'attique de la cour du Louvre; tous sont des trophées militaires. Ils se composent aujourd'hui de casques, de lances, d'enseignes ou drapeaux, de tambours, de canons, etc. Cependant, en architecture, on imite plus ordinairement les trophées antiques. Il y en a d'autres d'espèces différentes, relatives à l'édifice où ils sont placés. Le trophée *de sciences* est celui qui se forme de livres, de sphères, de globes, d'instrumens de géométrie, d'astronomie, de mécanique, d'optique, de physique, etc. Le trophée *de marine* est formé de proues et poupes de vaisseaux, d'ancres, de pavillons, d'éperons de galères, etc. Le trophée *de musique* se compose de livres de musique et d'instrumens à cordes et à vent. Le trophée *rustiqué* est composé des outils et instrumens servant à la culture des terres et des jardins. Dans le trophée *d'église* on remarque la croix, le chandelier, l'encensoir, le ciboire, le calice, l'ostensoir, la mitre, la tiare, le bénitier, le goupillon, etc. On fait aussi des trophées bachiques, de modes, de folie, enfin de tous les êtres physiques et moraux susceptibles de signes qui les caractérisent.

Trou; ce mot s'emploie relativement à la composition, et relativement à l'effet. On dit qu'il y a des trous dans la composition, lorsque les objets étant mal groupés, leurs parties laissent voir le fond, comme au travers de plusieurs trous. Il y a des trous relativement à l'effet, quand certaines parties d'un objet qui est sur les premiers plans, sont du même ton que des objets qui se trouvent sur des plans reculés. Alors ces tons des objets avancés étant les mêmes que ceux des objets reculés, percent avec eux, comme disent les peintres, et font des trous.

Tschilminar. *Voy.* Architecture persanne, tome I, page 57.

Tuer. On dit qu'une partie d'un tableau en tue une autre, quand elle en détruit l'effet. Quand un tableau d'une couleur vigoureuse est voisin d'un tableau foiblement coloré, on dit qu'il le tue.

Tuf, matière pierreuse, ordinairement de nature calcaire, poreuse, légère, tendre sans être fragile, facile à tailler, propre à la construction des voûtes. Le tuf prend bien le mortier; sa couleur varie ainsi que sa consistance, selon les parties étrangères dont il a été formé. Le tuf est désigné par les anciens sous le nom de *porus*. tuf blanc. Plutarque parle d'un Silène qui étoit fait de cette espèce de tuf. Le temple célèbre d'Apollon à Delphes en étoit bâti, ainsi que les murs du temple de Jupiter à Olympie, et la partie du temple de Junon à Altis, qui regardoit le nord. Le travertin dont on a construit l'immense coupole de Saint-Pierre de Rome, est un véritable tuf.

Tuile. C'est une sorte de terre

glaise, pêtrie et moulée dans une juste épaisseur, séchée, et cuite dans un four, comme la brique, et destinée à couvrir les maisons. Les anciens faisoient différentes espèces de tuiles: il y en avoit de quarrées et plates, d'un pied et demi à deux pieds de longueur; il y en avoit aussi des creuses ou faîtières, et à bords relevés. On employoit encore les dalles de marbre au lieu de tuiles. La tour des Vents à Athènes, est couverte de cette manière. Dans les temps postérieurs, on se servit de dalles de pierre pour le même usage. Pline nous apprend que dans la partie de la Gaule appelée Belgique, une pierre molle de couleur blanche, servoit à faire des tuiles. *V.* DALLE, TERRE CUITE, BRIQUE.

TUILERIES (PALAIS DES), superbe édifice commencé en 1564, par Catherine de Médicis, dans un emplacement où l'on fabriquoit autrefois de la tuile, et qui en a retenu le nom. Ce palais, élevé d'après les dessins de Philibert-de-Lorme, a été achevé par Henri IV, augmenté et embelli par quelques changemens, sous le règne de Louis XIV, qui fit planter le jardin sur les dessins de Le Nostre. Toute la façade consiste en cinq pavillons et quatre corps de logis sur une même ligne, qui a un peu plus de cent soixante-huit toises de longueur. Ce palais, tel que Philibert-de-Lorme l'avoit projeté, n'étoit composé que du pavillon du milieu, des deux galeries où sont les promenoirs, et des deux pavillons qui les joignent. Les deux grands corps de bâtimens, ornés de grands pilastres, et les deux gros pavillons des extrémités qu'on voit aujourd'hui, sont les augmentations qui en ont rendu la façade beaucoup plus longue, mais qui ont gâté l'harmonie de l'ordonnance. Le palais des Tuileries est joint au Louvre par une longue et large galerie qui règne le long de la rive septentrionale de la Seine. *Voyez* GALERIE et LOUVRE.

TUMULUS. Dans les plus anciens temps, les monumens funèbres des Grecs ne consistoient qu'en un *tumulus*, ou petite butte de terre qui s'élevoit en cône, et qu'on couvroit quelquefois de pierres; c'étoit la disposition la plus simple qu'on pût donner à un monument funèbre, que des peuples peu civilisés pouvoient aisément élever. Dans la contrée où étoit située l'ancienne Troie, et sur la côte de l'Hellespont, on a trouvé plusieurs de ces *tumuli*, sur lesquels on peut consulter, entr'autres, l'ouvrage de M. LECHEVALIER, *sur la Troade*. Il y avoit déjà, du temps de la guerre de Troie, de ces *tumuli*, regardés comme des monumens très-anciens; tel étoit celui d'Æsyétès; tel étoit encore le tombeau commun de Zéthès et d'Amphion à Thèbes, dont Pausanias parle dans le 17ᵉ chapitre de son neuvième livre. Quelquefois ces *tumuli*, ou buttes de terre, étoient entourés de pierres; tels étoient le tombeau d'Œnomaüs, près d'Elis; celui des Phœziens, en Arcadie, dont Pausanias parle dans le 11ᵉ chapitre du huitième livre; et celui d'Æpytus, sur le mont Sepia en Arcadie, dans l'endroit où il avoit été tué par un serpent. A l'occasion de ce dernier, Pausanias dit qu'il y a fait d'autant plus attention, qu'Homère en fait mention lorsqu'il parle des Arcadiens; mais il ajoute qu'il n'en a plus trouvé qu'une butte de terre entourée de pierres. La butte tumulaire de Tydée, près de Thèbes, étoit couverte de trois pierres brutes.

Les Celtes avoient coutume d'enterrer les morts sur de semblables élévations. Il en existe encore beaucoup dans plusieurs contrées de l'ancienne Gaule et en Angleterre.

TUNICATA (STATUA). On appelle ainsi une statue vêtue de sa TUNIQUE. *V.* ce mot.

TUNIQUE. Presque tous les an-

ciens peuples ont fait usage de cet habillement, qui varia beaucoup pour la forme, suivant les habitudes. La tunique, commune aux deux sexes, se composoit de deux pièces qui offroient à-peu-près la figure d'un carré long. Elle s'assujétissoit par une ceinture, et se disposoit de manière que les membres avoient la liberté et la facilité des mouvemens. Elle étoit ordinairement cousue depuis les bords inférieurs jusqu'à la hauteur des hanches. Les rois grecs ne portoient pas la cuirasse, le casque et la chlamyde, mais une tunique plus longue que celle des autres Grecs, avec un manteau plus ample que la chlamyde, et un grand sceptre. C'est ainsi qu'ils paroissoient sur la scène. Les femmes ornoient leur tunique sur les épaules, d'agraffes d'une grandeur plus ou moins considérable. Cet usage ne dura que peu de temps à Athènes. Excepté ces agraffes et les boutons ou boulettes placés le long des manches, rarement apperçoit-on quelque autre ornement à la tunique grecque. La tunique dorienne s'attachoit sur les épaules avec des boutons; on en voit la forme sur une figure gravée au tome 1, pl. 6, de mes *Monumens inédits*, et sur deux autres de la pl. 18. Dans la bordure qui termine les tuniques de celles-ci, on a voulu imiter les ondulations de la mer. La tunique dorienne étoit le vêtement le plus anciennement en usage en Grèce, et toujours sans manches; différente en cela de la tunique *ionienne*, qui en avoit. Les Lacédémoniens portoient à la guerre des tuniques rouges, afin que le sang qui couloit des blessures frappât moins leur vue et celle des ennemis. Dans les premiers temps, la tunique fut de laine, et ensuite de lin; elle se portoit immédiatement sur la peau. Celles des hommes et des femmes riches de Rome étoient ordinairement blanches; cependant on en portoit de couleur sans être ridicule. Les citoyens peu fortunés, les soldats et les esclaves portoient des tuniques de couleur rousse. La tunique, serrée par la ceinture, descendoit aux genoux chez les hommes en habit civil, et jusqu'aux jarrets et aux talons chez les femmes. Les soldats et les voyageurs la relevoient jusqu'au milieu des cuisses: elle prenoit si juste au cou et tomboit si bas chez les femmes qui avoient quelque modestie, qu'on ne leur voyoit que le visage. Lorsque le luxe eut amené la coquetterie avec l'usage de l'or et des pierreries, les tuniques s'échancrèrent peu à peu, et laissèrent la gorge à découvert. Il arriva même alors, suivant Ælien, que les manches n'en furent point cousues, et que du haut de l'épaule jusqu'au poignet, elles s'attachoient avec des agraffes d'or et d'argent, de telle sorte qu'un côté de la tunique posant à demeure sur l'épaule gauche, l'autre côté tomboit négligemment sur la partie supérieure du bras droit. Les manches de la tunique ne descendoient ordinairement que jusqu'au coude; lorsqu'elles alloient jusqu'au poignet, on les nommoit chiridotes. On nommoit ORTHOSTADES (*Voyez* ce mot) les tuniques longues et à grands plis qui les faisoient se tenir droites. Cette tunique n'étoit portée que par les comédiens et les chanteurs qui paroissoient sur le théâtre; c'est pourquoi l'Apollon Citharœde du musée Napoléon, n° 195, en est vêtu. C'étoit d'abord, chez les Romains, une marque d'efféminaton de porter des tuniques avec des manches; mais les mœurs ayant changé avec la république, il s'établit un usage tout contraire vers le déclin de l'empire; et ce fut alors une ignominie que de porter les tuniques sans manches. L'ornement de la tunique romaine consistoit en une bande de pourpre plus ou moins large, appelée *Clavus*, qui descendoit depuis le haut jusqu'en bas, et

d'où la tunique prenoit un nom particulier. (*Voyez* LATICLAVE.) A Rome, il n'y avoit que le bas peuple, les pauvres en un mot, qui allassent dans les rues avec la simple tunique; mais dans les villes municipales et à la campagne, le riche et le pauvre alloient indifféremment en tunique. Winckelmann a remarqué que la tunique qui tenoit lieu de chemise, se voit à plusieurs figures déshabillées ou dormantes, comme à la Flore Farnèse, aux statues des Amazones du Capitole, à celle d'Ariane endormie au Musée Napoléon, et à un bel hermaphrodite du palais Farnèse. La plus jeune des filles de Niobé, qui se jette dans le sein de sa mère, n'est vêtue que de la tunique. On voit aussi avec cette seule tunique Cassandre surprise et violée par Ajax, peinte sur un beau vase grec, appartenant à la duchesse Amélie de Weimar. On peut conclure de-là que la tunique étoit de lin, d'une étoffe légère, sans manches, et attachée sur les épaules avec un bouton, de sorte qu'elle couvroit toute la poitrine, à moins qu'on ne la détachât des épaules. C'étoit un vêtement de cette espèce, et sans ceinture, que portoient les filles lacédémoniennes. Si l'on en croit Aulus-Gellius, les premiers Romains ne portoient sur la peau que leur toge; et c'est ainsi, d'après Cicéron, qu'étoient ajustées les statues de Romulus et de Camille. Plutarque nous apprend que, dans les temps postérieurs, ceux qui se rendoient au Champ-de-Mars pour se recommander au peuple et pour en obtenir des dignités, y paroissoient encore sans tuniques, afin de pouvoir montrer les cicatrices dont ils étoient couverts, comme des marques de leur courage. Suivant le même auteur, on punissoit les soldats pour des fautes légères, en les obligeant de travailler vêtus de la simple tunique. A la plupart des statues, des bustes et des bas-reliefs, on n'apperçoit la tunique qu'au cou et à la poitrine, parce que les figures sont représentées avec des manteaux ou avec la toge. Il est bien rare de trouver des figures ajustées de la simple tunique, comme le sont celles des manuscrits de Térence et de Virgile du Vatican, conservés aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de Paris. Les tuniques étoient cousues des deux côtés; c'est ce qui se voit à la statue d'un prêtre de Cybèle que possédoit le cabinet de Browne à Londres. Sa tunique a une ouverture pour y passer le bras; la partie qui descend jusqu'à la moitié du bras supérieur, forme une sorte de manche raccourcie. Cependant on portoit aussi une espèce de tunique avec des manches qui n'excédoient pas de beaucoup les épaules, ainsi qu'on le remarque à une belle figure du tome IV, pl. 16 des *Pitture d'Ercolano*. (*V*. MANCHES.) On remarque quelque différence dans la longueur des manches à la Minerve gravée au t. I, pl. 29, de mes *Monum. antiq. inéd.* Outre la tunique courte, appelée *xystis*, la déesse est vêtue d'une longue tunique, tombant jusqu'aux talons, garnie d'une large bordure composée de dents et de labyrinthes, et semée de paillettes d'or; les manches, qui descendent jusqu'au pli des bras, sont rattachées dans toute leur largeur avec des agraffes. Il y avoit une sorte de tunique ample et courte, propre à ceux qui disputoient le prix de la course des chars ou des chevaux. On la remarque, en effet, sur les monumens qui représentent ces sortes d'exercices. Sur le disque d'argent de la Bibliothèque impériale, Antiloque est vêtu de cette tunique, attachée sur les reins par une ceinture cachée sous ses plis; les manches qui ne couvrent que la moitié de la partie supérieure des bras, ont une ouverture échancrée. Dans le tome I, pl. 33, de mes *Monumens inédits*, un vainqueur à la course des chars

porte une tunique plus courte que la précédente, sans manches, ornée simplement en haut et en bas d'une bordure sans doute de pourpre, et attachée avec une ceinture de cuir. Diane, sur les monumens, est quelquefois représentée avec sa tunique relevée par une ceinture; on l'appelle alors *Diana cincta* ou *succincta*; d'autres fois la ceinture est déployée, alors on l'appelle *discincta*. Dans le Bas-Empire, la simple tunique étoit reservée aux gens de peine, ainsi que nous le voyons sur les monumens chrétiens, aux images du bon Pasteur.

Ainsi qu'on l'a déjà vu plus haut, la tunique recevoit, comme la toge, différens noms. *Tunica palliolata* étoit une tunique à laquelle on adaptoit un léger mantelet. Les femmes riches avoient autant de mantelets que de tuniques. La *tunica palmata* étoit de pourpre, et avoit une bande d'étoffe d'or. C'étoit l'habillement de ceux qui recevoient les honneurs du triomphe, et de ceux qui présidoient aux jeux du cirque. La *tunica picta* étoit sans doute chargée de broderies ou chamarrée de fleurs, de l'espèce de celle que porte une figure gravée dans mes *Monumens inédits*, t. I, pl. 16. Il paroît que la *tunica recta* a ainsi été appelée de ce que l'on ne mettoit point de ceinture par-dessus, et qu'on la laissoit flotter. Cette sorte de tunique se donnoit aux affranchis avec la robe. La tunique à une seule manche étoit réservée aux esclaves. Néanmoins, sur les monumens, la tunique de cette forme est donnée à des dieux et à des héros, mais toujours à ceux qui ont besoin du mouvement libre du bras droit pour tirer de l'arc, comme Diane, ses nymphes et les Amazones, dans leur costume dorique ou crétois, plus moderne; ou pour jouer de la lyre comme les muses, etc. etc. Sénèque parle de la *tunica molesta* comme d'une chemise soufrée, dont on couvroit les criminels condamnés à être brûlés vifs. Il y a encore bien d'autres variétés de la tunique qui s'observent sur les monumens, et qu'on ne peut apprendre que par l'usage.

On appeloit *tunique* une sorte de vêtement que les rois de France portoient à leur sacre sous le manteau royal. *Voy.* SACRE.

TURQUOISE; dent pétrifiée bleue et opaque, ainsi nommée parce que les premières sont venues de Turquie. On en distingue deux espèces, l'*orientale* ou de *vieille roche*, qui se trouve en Turquie, en Perse ou aux Indes, et dont la couleur tire sur le bleu; elle est plus dure que l'autre, et susceptible d'un plus beau poli. L'*occidentale* se tire de plusieurs endroits de l'Europe, savoir, de France, d'Allemagne, de Bohême, de Hongrie, de Silésie; elle est d'une couleur verdâtre. Les plus belles et les plus estimées sont d'un bleu céleste. La turquoise est la seule pétrification qui soit travaillée par les graveurs. Joannon de Saint-Laurent croit que c'est la *callaïs* des anciens. Plusieurs gravures ægyptiennes sont sur turquoise. On l'avoit mise d'abord au premier rang parmi les gravures opaques, et long-temps on y attachoit un prix qui a bien baissé. On la taille le plus souvent en cabochon pour faire des chatons de bague, et c'est sous cette forme qu'on la rencontre dans le commerce.

TURRES; dans les villæ des Romains on appeloit ainsi des édifices élevés à plusieurs étages, que nous nommerions pavillons. Ils servoient à l'ornement de l'habitation, et pour y jouir d'une vue étendue sur les environs; on y pratiquoit aussi quelques chambres à habiter, et dans l'étage supérieur on plaçoit le colombier. *V.* TOURS, VILLA.

TUSCULUM, ancienne ville du

Latium, sur les ruines de laquelle est bâtie celle de Frascati, le plus délicieux endroit des environs de Rome. Près de Tusculum étoit la maison de campagne de Cicéron, laquelle portoit le même nom, et où cet orateur composa son ouvrage philosophique intitulé *les Tusculanes* (*Quæstiones tusculanæ*).

TUTTI. *Voy*. TOUS.

TUTULUS, étoit un agencement particulier des cheveux, relevés sur le sommet de la tête en forme de tour. (*V*. ORNATRIX, PERRUQUE.) *Tutulus* signifioit encore une espèce de bonnet de laine, particulier aux pontifes et aux prêtres flamines, surmonté d'un ornement qui se termine en pointe. On le voit sur différens monumens, et entre autres sur les médailles.

TUYAUX ou CONDUITS d'*aqueducs;* il y en avoit en plomb et d'autres en terre cuite. Les premiers étoient faits de tables de plomb, et on donnoit à chaque tuyau au moins dix pieds de longueur. Quant à ceux de terre cuite on ne leur donnoit pas moins d'épaisseur que deux pouces, et à l'une des deux extrémités on diminuoit insensiblement l'épaisseur des tuyaux, pour les implanter l'un dans l'autre d'une manière solide. L'endroit où se joignoient ces tuyaux de terre cuite, étoit luté de chaux préparée avec de l'huile. Vitruve préfère les tuyaux de terre cuite, non-seulement parce qu'on pouvoit les réparer plus facilement que ceux en plomb, mais aussi surtout parce que ce métal, en se réduisant en chaux de plomb ou en s'oxydant, rendoit l'eau nuisible, inconvénient qui n'avoit pas lieu en employant des tuyaux de terre cuite.

Le diamètre de ces tuyaux varioit beaucoup; on en comptoit de vingt-cinq sortes, qui étoient nommés d'après la grandeur de leur diamètre. Lorsque ce diamètre étoit de cinq quarts de pouce, le tuyau portoit le nom de *quinaria*; on appeloit *senaria* ou *septenaria* celui dont le diamètre étoit de six ou de sept quarts de pouce. C'est dans cette même proportion que le diamètre augmentoit jusqu'à vingt quarts de pouce, ou cinq pouces de diamètre: on le nommoit alors *vicenaria*. Lorsque le diamètre augmentoit encore, on désignoit les tuyaux d'après la superficie quarrée de leur ouverture. *Vicenum quinum* n'étoit donc pas un tuyau dont le diamètre étoit de vingt-cinq quarts de pouce; mais celui dont l'ouverture intérieure formoit une superficie de vingt-cinq quarts de pouce quarrés. *Tricenaria* étoit le nom des tuyaux dont l'ouverture avoit trente quarts de pouce quarrés. C'est dans cette proportion que le diamètre augmentoit jusqu'au *centenum vicenum*, nom par lequel on désignoit les tuyaux dont l'ouverture formoit une superficie de deux mille quarts de pouce quarrés. Les *quinariæ* étoient donc les tuyaux les plus étroits, et les *centuminariæ* ceux dont le diamètre étoit le plus grand.

TYMPAN, TYMPANUM. *Voyez* TAMBOUR, AÉTOS, FRONTON, BAS-RELIEF.

TYPE; on appelle ainsi l'impression d'une image quelconque. Beaucoup de médailles n'ont point d'inscription; il n'y en a pas qui n'aient pas de type. Dans les premiers temps de l'art, on ne remarque sur le revers, qu'un trou, qu'on appelle *aire*, et qui servoit à fixer la médaille; quand l'art s'est perfectionné, ce trou a été remplacé par un type. Il est rare que le revers n'ait pas de type; cela s'observe cependant sur une médaille de Populonie en Etrurie, et d'Abacænum en Sicile. Les très-anciennes médailles grecques n'offrent pas de tête; on y voit plutôt des figures entières ou des objets inanimés. On observe la même chose sur les

très-anciennes médailles de la Macédoine. Ensuite on plaça, sur la face, la tête; c'est, sur les médailles autonomes, celle d'une divinité ou d'un héros; sur les médailles royales, celle d'un roi ou d'une reine; sur les impériales, celle d'un empereur.

Il n'est pas rare de voir plusieurs têtes ensemble; elles sont ou opposées, ou affrontées. Le monétaire a le plus souvent offert l'empereur jusqu'à la poitrine : cette figure se nomme Buste. (*Voy.* ce mot.) Plus rarement, mais quelquefois cependant, on voit à la place d'une tête, la figure entière de l'empereur; c'est ainsi qu'est celle de Trajan sur les médailles de Tripolis en Carie. On remarque Tibè e à cheval, ou plutôt sa statue équestre sur une médaille de Cæsar-Augusta. Sur les médailles autonomes, le revers est quelquefois combiné avec la face; ainsi le revers offre les attributs de la divinité représentée sur la face, la foudre est unie à Jupiter, la lyre et le trépied à Apollon, etc. Les médailles des familles romaines offrent ainsi, le plus souvent, un rapport intime entre la face et le revers.

Plusieurs anciennes villes de Grèce avoient des signes convenus et constans, qui servoient à les faire reconnoître; la tête de Pallas ou la chouette sont des types des médailles d'Athènes; le labyrinthe celui de Cnosse; le silphium ou un bouclier d'une forme particulière, celui de Cyrène; la rose celui de Rhodes, etc. Les médailles romaines offrent, avec la tête de l'empereur, des images qui ont rapport à son histoire ou à celle de sa maison; en général, les Romains ont plus donné à l'allégorie que les Grecs, qui ont puisé les principaux sujets de leurs types dans leur religion. Tous les types peuvent se réunir en trois classes : 1°. les types diacritiques des villes; ce sont ceux dont il vient d'être question : 2°. les signes des monétaires; 3°. les Contremarques. *Voyez* ce mot.

Quelques médailles n'ont point d'inscription, parce que le type indique le nom des villes par son seul rapport avec lui. Ces types étoient consacrés à ces villes, et les médailles qui en portent de semblables s'appellent *médailles parlantes*, comme on nomme *armoiries parlantes*, celles dont les pièces indiquent le nom de la personne à qui appartient l'écusson. C'est ainsi que Cardia, ville de Thrace, est indiquée par un cœur, Side en Pamphilie, par une grenade, l'île de Rhodes par une rose, l'île Clides par une clef, Selinunte par le selinum. Quelques familles romaines ont aussi frappé des médailles parlantes, et ce sont celles-ci qui se peuvent plus justement comparer aux armes parlantes. Publius Malleolus met sur ses médailles un marteau, Valerius Asciculus un maillet, Aquilius Florus une fleur, Furius Purpureo le buccin qui produit la pourpre, Furius Crassipes un pied d'une grosseur extraordinaire, Pomponius Musa les neuf muses, Lucretius Trio les sept étoiles du Nord. Certaines villes avoient des types particuliers; quelques familles romaines aussi; mais ils ne remplissoient pas le but des inscriptions, puisqu'ils ne parloient pas d'eux-mêmes.

Outre le type proprement dit des médailles, on y remarque encore des signes monétaires, c'est-à-dire, de petites empreintes qui sont jointes au type principal, et qui varient si prodigieusement, qu'il n'est guère possible qu'elles aient été ordonnées par le magistrat, et qu'il paroît bien plus probable qu'elles sont l'ouvrage du monétaire, soit pour donner de la grace au travail, ou pour distinguer son ouvrage. Les monogrammes n'ont peut-être pas une autre cause. On connoît les didrachmes syracusains qui, d'un côté, ont la tête de Pal-

las, de l'autre le cheval Pégase. On y trouve encore une foule de signes divers, tels que l'arc, le carquois, le trépied, la chimère, etc. Sur le revers des monnoies attiques est la chouette avec le diota ou vase à deux anses; on y voit aussi le caducée, le cerf, le bige, la victoire, etc. Les deniers des familles romaines offrent la même variété. Ces petits types ne surchargent pas les monnoies, mais ils prouvent l'adresse des monnoyeurs. Souvent, comme sur les monnoies d'Athènes, ils sont faits avec plus d'art que le type lui-même. Ces empreintes ne se trouvent point sur les monnoies impériales ni sur celles des colonies.

TYPUS. *Voy.* BAS-RELIEF.

U.

UDONES. *Voyez* CHAUSSURE.

ULAM. *Voyez* ARCHITECTURE HÉBRAÏQUE.

UMBILICUS. Les livres des anciens étoient roulés autour d'un bâton qu'on nommoit *umbilicus*, qui servoit comme d'axe à la colonne ou cylindre que formoit le rouleau. Quelquefois le tube n'avoit que la longueur du manuscrit, ne dépassoit point, et formoit un petit creux; d'autres fois ce tube ou bâton étoit saillant par les deux extrémités, qui souvent étoient décorées de petits morceaux d'argent, d'ivoire, même d'or et de pierres précieuses, et c'est cet ornement qui, selon quelques auteurs, étoit appelé *umbilicus*, et par les Grecs, *omphalos*. Un savant Napolitain, Martorelli, prétend que par *umbilicus*, on doit entendre l'ornement qu'on voit sur le milieu du plat des anciens livres de forme carrée, comme en effet on en trouve des exemples. Mais il paroît plus naturel à Winckelmann de chercher l'*umbilicus* dans le tube qui sert d'axe aux manuscrits.

UMBO étoit la partie du milieu du bouclier, qui formoit une bosse saillante, destinée à résister plus fortement aux chocs et aux coups. Cette bosse se remplaçoit quelquefois par des fils de métal tournés en spirale. On en voit dans les Collections d'Antiques.

Umbo désignoit encore la partie plissée de la toge qui, portant sur le nombril, formoit une élévation arrondie, semblable à l'*umbo* des boucliers.

UNIFORMITÉ; c'est la ressemblance de la forme dans toutes les parties qui appartiennent à un objet. Elle est la base de l'unité; beaucoup d'objets, placés l'un à côté de l'autre ou bien qui se succèdent, et dont la nature et l'ordre sont déterminés d'après une forme ou une règle, peuvent, au moyen de cette forme, être réunis dans une seule idée, et, sous ce rapport, ils composent ensemble un tout. Dans un morceau de musique, qui est d'un bout à l'autre de la même mesure, il suffit d'avoir bien saisi la première mesure pour la suivre dans la pièce entière. L'uniformité facilite donc l'opération de l'esprit d'embrasser un objet composé de beaucoup de parties; elle fait que, du moins par rapport à une propriété, on peut les embrasser et les connoître d'un seul coup d'œil.

Mais lorsque cette uniformité s'étend à tout ce qui appartient à la nature et à l'ordre des parties, la variété est en quelque sorte détruite, et nous ne voyons qu'un seul et même objet dans une suite entière qui nous est offerte. Cette uniformité, qui s'étend à tout, détruit donc le charme que l'esprit trouve dans la variété; elle cause l'ennui et engage au sommeil. La

monotonie d'un discours, et le murmure uniforme d'un ruisseau, finissent bientôt par nous endormir.

Pour qu'un objet entretienne l'attention, il faut que, dans ses parties, il y ait à-la-fois de l'uniformité et de la variété; mais comme ces qualités sont, en quelque sorte, opposées l'une à l'autre, on conçoit qu'il faut être doué d'un goût exquis pour réunir, d'une manière convenable, l'uniformité et la variété.

Il y a deux arts dont les ouvrages peuvent, sous ce rapport, servir de modèle aux autres, savoir: l'*architecture* pour les objets qui sont placés l'un à côté de l'autre, et la *musique*, pour ce qui se succède. L'art de réunir l'uniformité et la variété est fondé sur ce que le sentiment vague d'une complète uniformité empêche toute espèce de distraction de la part des sens, afin que l'attention puisse se porter plus librement sur ce qui est plus relevé. La musique nous donne la meilleure preuve de la justesse de cette observation. La mesure et la pureté de l'harmonie constituent l'uniformité qui entretient l'oreille dans une situation calme et semblable; et les idées plus claires, produites par les paroles, font alors plus librement l'impression qu'on veut produire. Toutes les fois qu'on entend un bon chant, on croit entendre parler un homme affecté de certains sentimens; on suit ses sensations aussi long-temps que l'uniformité de la mesure et la pureté de l'harmonie entretiennent le sens de l'ouïe dans une disposition calme; mais chaque faute contre cette uniformité de la mesure, ou contre la progression pure de l'harmonie, interrompt ce calme; l'attention est détournée du sujet du chant, et dirigée de préférence sur les sons qui offrent quelque chose de nouveau.

On peut dire, en quelque sorte, que chaque ouvrage de l'art a un corps qui fait impression sur nos sens externes, et un esprit qui occupe nos sens internes. Dans la musique, la mesure et l'harmonie sont ce que nous pourrions appeler le corps; et l'expression peut être regardée comme l'esprit. Dans la peinture, la couleur, le clair-obscur, les différentes masses, sont le corps; c'est-là ce qui attache les yeux, tandis que l'esprit s'occupe des actions, des pensées, des sentimens des personnages que le peintre a représentés; ou, lorsque c'est un paysage sans personnages, il s'occupe de ce qu'il présente d'agréable, de triste ou de terrible. Ce que nous avons désigné sous le nom de corps d'un ouvrage de l'art sert, par son uniformité, à attacher nos sens, à empêcher leur distraction, et l'attention de l'esprit peut se porter avec plus de liberté sur les beautés de l'ouvrage. Dans un édifice, c'est la régularité, la symmétrie, l'uniformité du goût de l'architecture, qui constituent le corps; les idées de magnificence, de richesse, de grace, en général, font le caractère de l'édifice, et en sont l'esprit. Si dans une suite de colonnes ioniques nous en découvrions une d'ordre dorique, ou si, dans une suite de fenêtres quarrées, nous en trouvions une de forme ronde, le repos des sens, entretenu jusqu'alors par l'uniformité, seroit interrompu, et l'attention seroit détournée de l'esprit de l'édifice. Il en est de même à l'égard de la poésie; le vers, l'harmonie, le rhythme, sont ce qui constitue le corps, ce qui attache les sens, et qui sert à fixer l'attention.

Ce qu'on vient de dire servira à faire connoître le bon et le mauvais effet de l'uniformité. Tout ce qui constitue le corps d'un ouvrage de l'art, doit conserver de l'uni-

formité; tant qu'on n'a pas besoin de donner une nouvelle direction à l'attention. Mais toutes les fois qu'on veut donner à l'attention une nouvelle direction, il faut aussi interrompre l'uniformité dans le corps de l'ouvrage. Le musicien conserve non-seulement la même mesure, mais encore le même ton, aussi long-temps qu'il veut entretenir la même sensation dans l'esprit; mais il change de ton lorsqu'il veut lui donner une direction nouvelle; par ce changement de ton, l'attention qui, jusqu'alors, avoit été fixée sur un seul objet, est dirigée sur un objet nouveau. C'est encore ainsi que l'orateur change le ton de sa voix, lorsqu'il commence à traiter une nouvelle suite d'idées.

De toutes ces considérations dérive ce précepte très-simple et extrêmement important pour les artistes, que tout ce qui, dans un ouvrage de l'art, occupe nos sens internes d'idées claires et précises, doit nécessairement avoir de la variété; chaque idée doit avoir quelque chose de particulier, afin d'éviter la monotonie et l'ennui. Mais il faut qu'il règne une uniformité absolue dans ce que nous avons appelé le corps d'un ouvrage, afin que l'attention se porte sur ce qui en constitue l'esprit. Lorsque les pensées et les sensations prennent une autre direction, ou passent même dans un autre genre, il faut aussi que le corps de l'ouvrage adopte une autre forme.

Enfin, comme dans chaque ouvrage de l'art, lorsque véritablement ce n'est qu'*un* seul ouvrage, il faut qu'en quelque sorte il ne règne qu'un seul esprit; il faut aussi nécessairement que, dans le corps de l'ouvrage, il y ait quelque chose d'absolument uniforme.

Dans le neuvième chapitre de ses *Elemens of criticisme*, Home a traité de l'*Uniformité* et de la *Variété*. — On pourra encore consulter le cinquième chapitre de la *Théorie des Beaux-Arts* (en allemand) de Riedel. — Hagedorn, dans plusieurs endroits de ses *Considérations sur la Peinture* (en allemand), et notamment à la pag. 10, a traité de la différence entre l'*unité* et l'*uniformité* dans la peinture.

Union. Ce mot peut être pris dans le même sens que le mot *accord.* Il faut non-seulement de l'union dans les tons et dans les teintes d'un tableau, il en faut aussi dans ceux d'une estampe, dans toutes les parties qui composent un ouvrage de sculpture, et dans celles qui sont relatives au dessin. Mais le sens propre de l'union en peinture, est sur-tout applicable au coloris. L'union est nécessaire dans le fond, dans les tons d'un ciel, dans ceux d'une terrasse, etc. Ainsi il y a une belle union de couleurs, lorsqu'elles concourent toutes ensemble à l'effet total d'un tableau.

Unisson; union de deux sons qui sont au même degré, dont l'un n'est ni plus grave ni plus aigu que l'autre, et dont l'intervalle étant nul, ne donne qu'un rapport d'égalité. Si deux cordes sont de même matière, égales en longueur, en grosseur, et également tendues, elles seront à l'unisson; mais il est faux de dire que deux sons à l'unisson se confondent si parfaitement, et aient une telle identité, que l'oreille ne puisse les distinguer: car ils peuvent différer de beaucoup quant au timbre et quant au degré de force. Une cloche peut être à l'unisson d'une corde de guitare, une vielle à l'unisson d'une flûte, et l'on n'en confondra point les sons. Le zéro n'est pas un nombre, ni l'unisson un intervalle: mais l'unisson est à la série des intervalles, ce qu'est zéro à la série des nombres; c'est le terme d'où ils partent, c'est le point de leur commencement. Ce qui

constitue l'unisson, c'est l'égalité du nombre des vibrations faites en temps égaux par deux sons. Dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces vibrations, il y a intervalle entre les sons qui les donnent. On s'est beaucoup tourmenté pour savoir si l'unisson étoit une consonnance. Aristote prétend que non, Muris assure le contraire, et le P. Mersenne se range à ce dernier avis. Si l'on n'entend par ce mot consonnance qu'une union de deux sons agréables à l'oreille, l'unisson sera certainement consonnance; mais si l'on ajoute de plus une différence du grave à l'aigu, il est clair qu'il ne le sera pas. Une question plus importante est de savoir quel est le plus agréable à l'oreille, de l'unisson, ou d'un intervalle consonnant, tel, par exemple, que l'octave ou la quinte. Tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'harmonie, préfèrent l'accord des consonnances à l'identité de l'unisson; mais tous ceux qui, sans l'habitude de l'harmonie, n'ont, pour ainsi parler, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire: l'unisson seul leur plaît, ou tout au plus l'octave; tout autre intervalle leur paroît discordant; d'où il s'ensuivroit, ce semble, que l'harmonie la plus naturelle, et par conséquent la meilleure, est à l'unisson. C'est une observation connue de tous les musiciens, que celle du frémissement et de la résonnance d'une corde, au son d'une autre corde montée à l'unisson de la première, ou même à son octave, ou même à l'octave de sa quinte, etc. Il paroît donc évident qu'un son n'en fait jamais résonner un autre qu'en vertu de quelque unisson; car un son quelconque donne toujours l'unisson de ses aliquotes; mais comme il ne sauroit donner l'unisson de ses multiples, il s'ensuit qu'une corde sonore en mouvement, n'en peut jamais faire résonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont Rameau tire l'origine du mode mineur. *Voyez* Consonnance, Harmonie.

Unité. On exige cette qualité essentielle dans tous les arts du dessin. Dans la composition, il doit y avoir unité d'action et unité du temps; en sorte que le sujet représenté ne paroisse pas excéder la durée de temps qu'on a eu dessein de rendre. Enfin tous les objets doivent être embrassés d'un seul regard, et paroître compris dans l'espace que le cadre est supposé renfermer. S'il y a dans un tableau plusieurs groupes de clair-obscurs, il faut qu'il y en ait un qui domine tous les autres.

Tous les beaux-arts ont donc quelque unité d'objet, source du plaisir qu'ils donnent à l'esprit: car l'attention partagée ne se repose nulle part; et quand deux objets nous occupent, c'est une preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait. Il y a dans la *musique* une *unité* successive qui se rapporte au sujet, et par laquelle toutes les parties bien liées composent un seul tout, dont on apperçoit l'ensemble et tous les rapports. Mais il y a une unité d'objet plus fine, plus simultanée, et d'où naît, sans qu'on y songe, l'énergie de la musique et la force de ses expressions. Le plaisir de l'harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, et la jouissance des sens est toujours courte, la satiété et l'ennui le suivent de près: mais le plaisir de la mélodie et du chant est un plaisir d'intérêt et de sentiment qui parle au cœur, et que l'artiste peut toujours soutenir et renouveler à force de génie. La musique doit donc nécessairement chanter pour toucher, pour plaire, pour soutenir l'intérêt et l'attention. Mais comment, dans nos systêmes d'accords et d'harmonie, la musique s'y prendra-t-elle pour chanter? Si chaque partie a

son chant propre, tous ces chants entendus à-la-fois se détruiront mutuellement, et ne feront plus de chant: si toutes les parties font le même chant, l'on n'aura plus d'harmonie, et le concert sera tout à l'unisson. Cependant le génie a levé cette difficulté, et en a même tiré avantage. L'harmonie, qui devroit étouffer la mélodie, l'anime, la renforce, la détermine; les diverses parties, sans se confondre, concourent au même effet; et quoique chacune d'elles paroisse avoir son chant propre, de toutes ces parties réunies on n'entend sortir qu'un seul et même chant. C'est là ce que Rousseau appelle *unité de mélodie.* Voici comment l'harmonie concourt elle-même à cette unité, loin d'y nuire. Ce sont nos modes qui caractérisent nos chants, et nos modes sont fondés sur notre harmonie. Toutes les fois donc que l'harmonie renforce ou détermine le sentiment du mode et de la modulation, elle ajoute à l'expression du chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas. L'art du compositeur est donc, relativement à l'unité de mélodie, 1°. quand le mode n'est pas assez déterminé par le chant, de le déterminer mieux par l'harmonie: 2°. de choisir et tourner ses accords de manière que le son le plus saillant soit toujours celui qui chante, et que celui qui le fait mieux sortir soit à la basse: 3°. d'ajouter à l'énergie de chaque passage par des accords durs, si l'expression est dure, et doux, si l'expression est douce· 4°. d'avoir égard, dans la tournure de l'accompagnement, au forte-piano de la mélodie. 5°. enfin, de faire en sorte que le chant des autres parties, loin de contrarier celui de la partie principale, le soutienne, le seconde, et lui donne un plus vif accent. L'unité de mélodie exige bien qu'on n'entende jamais deux mélodies à-la-fois, mais non pas que la mélodie ne passe jamais d'une partie à l'autre; au contraire, il y a souvent de l'élégance et du goût à ménager à propos ce passage, même du chant à l'accompagnement, pourvu que la parole soit toujours entendue. Il y a même des harmonies savantes et bien ménagées, où la mélodie, sans être dans aucune partie, résulte seulement de l'effet du tout. Il s'ensuit donc, premièrement, que toute musique qui ne chante point est ennuyeuse, quelque harmonie qu'elle puisse avoir; secondement, que toute musique où l'on distingue plusieurs chants simultanés est mauvaise, et qu'il en résulte le même effet que de deux ou plusieurs discours prononcés à-la-fois sur le même ton. Ce jugement n'admet aucune exception. C'est dans ce principe de l'unité de mélodie, que les bons compositeurs de toutes les nations sentent et suivent, sans même le connoître, que consiste la différence essentielle de la musique italienne et de l'ancienne musique française. La découverte de ce principe est dûe à Rousseau, qui, avant de le proposer, voulut en essayer l'application; cet essai produisit le Devin du Village. Il en parle dans sa lettre sur la Musique française.

C'est l'*unité* qui fait que nous nous représentons beaucoup d'objets comme parties d'un seul tout. L'unité résulte d'une liaison de parties qui est telle, qu'elle nous empêche de regarder une partie comme quelque chose d'entier et de complet. Beaucoup de vases placés l'un à côté de l'autre sur une table pour les y conserver, n'ont aucune liaison entre eux; chacun peut être regardé comme formant un tout entièrement isolé: les différens rouages et les autres parties d'une montre ou d'une horloge, au contraire, ont entre eux une telle liaison, qu'un seul, détaché des autres, ne forme pas un entier, mais une partie d'un autre tout. Il y a donc de l'unité

dans la montre et dans l'horloge, il n'y en a pas dans les vases rassemblés sur une table.

A proprement parler, la nature d'un objet est le fondement, la base de son unité, parce que c'est dans sa nature que se trouve la raison pour laquelle chaque partie occupe la place qu'elle doit avoir, et parce que la nature de l'objet éprouveroit un changement, si l'une ou l'autre de ces parties n'existoient pas. Il y a donc de l'unité dans chaque objet, lorsqu'on peut comprendre et dire ce qu'il doit être; et pour qu'un objet soit ce qu'il doit être, il faut que tout ce qui le constitue y existe en effet.

L'unité est donc la base de la perfection et de la beauté; car nous appelons *parfait* l'objet qui est entièrement et sans défaut ce qu'il doit être; nous appelons *beau* l'objet dont nous sentons la perfection au moyen de nos sens. Il arrive delà que les objets ne sauroient nous plaire, lorsqu'il n'y a pas d'unité, ou lorsque nous n'en sentons pas l'unité, parce qu'alors nous ne pouvons pas juger si l'objet est ce qu'il doit être. Si on nous montroit quelqu'instrument dont nous ne saurions concevoir l'emploi et l'utilité, nous ne pourrions porter un jugement sur son degré de perfection ou d'imperfection. Il en est de même à l'égard de tous les objets dont la considération excite en nous du plaisir ou du déplaisir. Toutes les fois que notre attention est dirigée sur un objet, nous avons déjà une idée plus ou moins claire de sa nature, c'est-à-dire, de ce qu'il doit être, ou bien nous nous en formons une. C'est avec cet idéal que nous comparons l'objet que nous avons sous les yeux, de même que nous comparons un portrait avec l'idée que nous avons de l'original. Lorsque nous trouvons de la conformité entre ce qui existe et l'idéal qui est dans notre esprit, nous avons du plaisir; et dans le cas contraire, nous éprouvons du dégoût, parce que nous devons nous représenter à-la-fois deux objets qui sont en contradiction.

Lorsqu'on charge un architecte de construire un édifice, son premier soin doit être de se faire une idée claire et précise de sa nature et de sa destination; ensuite il en inventera et disposera les différentes parties, de manière que de leur réunion résulte un bâtiment qui soit précisément ce qu'il doit être. Le peintre songera d'abord à fixer l'idée de ce qu'il doit représenter, ensuite il cherchera dans son imagination tout ce qui peut servir à faire que l'objet soit ce qu'il doit être.

L'idée de la nature d'un objet par laquelle elle reçoit l'unité, n'est pas toujours claire, et il n'est pas toujours nécessaire qu'elle le soit pour en faire sentir la perfection ou la beauté; quoiqu'obscure, elle peut très-souvent suffire pour sentir la perfection ou la beauté d'un objet. C'est ainsi que nous sentons la perfection et la beauté du corps humain, quoique nous n'ayons qu'une idée obscure de sa nature. C'est encore ainsi qu'une idée obscure d'une certaine situation de l'esprit, peut suffire pour nous faire sentir la beauté d'une pièce de vers, d'une ode, d'une élégie, qui doivent exprimer cette situation. Mais toutes les fois que nous ne pouvons pas nous faire dans un objet la moindre idée d'unité, lorsque nous ne sentons pas comment les objets variés que nous avons sous les yeux, peuvent se convenir et former un ensemble, des parties isolées peuvent nous faire plaisir, mais l'objet entier ne sauroit nous en procurer. Il s'ensuit donc que chaque partie isolée d'un ouvrage qui ne convient pas à l'idée de l'ensemble, qui n'a aucune liaison avec les autres, et qui par conséquent est opposée à l'unité, est nécessairement

une imperfection qui doit déplaire. Dans une narration, une circonstance qui ne contribue en rien à l'esprit et à l'essentiel du sujet; dans un drame, un personnage qui ne convient pas aux autres, sont des fautes contre l'unité.

C'est une faute encore bien plus grave, lorsque plusieurs unités essentielles sont réunies accidentellement dans un seul ouvrage. Celui-ci offre alors deux représentations principales, qui n'ont aucune liaison ensemble, ou dont la liaison est très-accidentelle, et qui cependant devroient être comprises dans une seule représentation. Dans ce cas, on est embarrassé de dire ce que c'est que l'ouvrage dans lequel deux unités sont ainsi réunies. Il y a des ouvrages de très-grands artistes qui ne sont pas entièrement exempts de ce reproche. Tel est le tableau de Louis Carache, où l'archange S. Michel précipite les démons dans l'abîme, et où l'on voit en même temps le chevalier S. Georges qui tue le dragon. On peut même faire à la *Transfiguration de Raphaël*, le reproche de manquer jusqu'à un certain point d'unité.

Tout ce qui a été dit jusqu'à présent de l'unité, se rapporte à celle de la nature d'un objet. Outre celle-ci, il y a encore d'autres unités qu'on pourroit, en quelque sorte, appeler des unités accidentelles. Dans un tableau historique, l'unité pourroit être parfaitement bien observée par rapport aux personnes et à l'action, et cependant elle pourroit manquer dans ce qui n'est qu'accidentel. Le peintre pourroit supposer, par exemple, pour chaque figure une lumière particulière, et une incidence particulière des rayons de lumière, ce qui détruiroit l'unité de la lumière; ou bien, il pourroit choisir pour chaque groupe du tableau un ton particulier de couleur. Le défaut d'unité déplaît aussi lors même qu'il ne s'observe que dans ce qui est accidentel. Car lorsque nous voyons la représentation d'un événement historique, l'idée de l'unité du lieu et du temps naît en même temps dans notre esprit. Lors donc que, dans ce que nous voyons, il y a quelque chose qui contredit cette unité, nous sommes nécessairement affectés d'un sentiment désagréable. L'artiste qui veut exécuter un ouvrage parfait, doit donc se faire une idée précise, non-seulement de l'unité de sa nature, mais aussi de l'unité dans ce qu'il y a d'accidentel.

D'après ce qui vient d'être dit, on peut voir que pour juger d'un ouvrage, il est absolument nécessaire de connoître sa nature, et l'unité qui en résulte. Celui qui ne sent pas, du moins d'une manière obscure, ce qu'un objet doit être, ne pourra jamais en connoître ni en sentir la perfection. Voilà pourquoi les jugemens de différentes personnes sur la même chose, sont souvent si différens. Il est certain que nous jugeons de chaque objet d'après un certain idéal qui est dans notre esprit, et que c'est d'après cet idéal que nous admettons ou rejetons tout ce qui existe dans l'objet que nous voyons. Celui qui ne sait pas se former un idéal de ce genre, n'a pas non plus de règle qui le puisse guider dans le jugement qu'il veut porter. Il n'observe donc que l'impression de chaque partie isolée comme d'un objet qui existe séparément. S'il en est content, il juge aussi que l'ensemble est beau et parfait. Souvent il y a des personnes qui admirent la beauté d'un discours ou d'une pièce de théâtre, parce qu'elles ont été frappées de la beauté de certains passages ou expressions; tandis que ces mêmes ouvrages font sur d'autres une impression très-désagréable, parce qu'ils y observent un défaut absolu de plan et d'unité.

Presque tous les auteurs qui ont écrit sur la beauté, entr'autres, Burke, Home, André, etc. traitent aussi de l'unité en général. Koenig, dans le 4e chapitre de sa *Philosophie des Arts*, a fait des observations intéressantes sur l'unité et la variété. — Hagedorn, dans la 13e de ses *Considérations sur la Peinture* (ouvrage écrit en allemand), et dans plusieurs autres passages du même ouvrage, a traité de l'unité en peinture.

Depuis que les critiques ont fait remarquer que les poètes grecs, dans la plupart de leurs ouvrages dramatiques, ont observé une triple unité, celle de l'action, celle du lieu et celle du temps, on a beaucoup disserté sur ces trois Unités, par rapport à la perfection d'un ouvrage dramatique. Ce qui a été dit en général de l'unité, dans l'article qui précède, nous fournit les principes d'après lesquels cette question doit être éclaircie et décidée.

Comme un ouvrage dramatique est une représentation d'une action importante et instructive, qui se présente à l'imagination d'une manière agréable, il paroît que l'unité d'action doit y être absolument nécessaire, parce que sans elle, on ne peut pas se représenter l'action ni d'une manière déterminée, ni d'une manière agréable. Quoique chaque action suppose nécessairement le lieu et le temps, l'action elle-même peut cependant tellement intéresser l'esprit et détourner son attention de la considération du lieu et du temps, qu'il ne se fait pas d'idée claire ni de l'une ni de l'autre. Il se peut du moins que ni la longueur, ni l'interruption du temps, ni la diversité des lieux, nuise à l'unité de l'action. Mais en admettant cela, nous ne voulons point dire que les unités accidentelles soient absolument inutiles dans un ouvrage dramatique. L'action de ces ouvrages se passe sous nos yeux; nous ne pouvons donc nous dispenser de mesurer le temps dans lequel elle se passe, d'après le temps que nous avons mis à la voir; une contradiction trop forte dans cette mesure nous offenseroit, et empêcheroit notre attention de se porter sur l'unité de l'action. On peut faire à-peu-près la même observation relativement à l'unité du lieu, que nous comparons à celui où nous nous trouvons.

Quelques critiques, et de ce nombre est Aristote, demandent donc que l'action d'un ouvrage dramatique soit comprise dans l'espace d'une seule journée; et que ce temps puisse encore se resserrer dans l'espace de quelques heures, parce que l'imagination peut facilement se représenter le temps qui s'écoule pendant les entr'actes, comme étant plus long qu'il n'est dans la représentation d'une pièce. Quant à l'unité du lieu, ils exigent que toute l'action ait lieu sur la même place, de sorte que tous les acteurs paroissent sur le même lieu toutes les fois qu'ils entrent en scène.

On peut dire que les anciens ont assez généralement observé cette unité du lieu. Le lieu où l'action commence est aussi ordinairement celui où elle est continuée et terminée : la présence du chœur, qui pendant toute l'action restoit le plus souvent sur la scène, rendoit cette unité d'autant plus nécessaire. Cette règle, que quelques critiques ont cru avoir été toujours observée par les anciens, souffre cependant plusieurs restrictions. Nous avons déjà dit un mot à ce sujet, à l'article Périactos (*V.* t. III, p. 208). En effet, comme les anciens avoient des machines pour changer la décoration de la scène, l'unité du lieu ne peut donc pas avoir été constamment observée par eux. On trouve même ces chan-

gemens de lieu dans des ouvrages dramatiques bien antérieurs à l'époque où on a connu les machines de théâtre. Dans *les Euménides* d'ÆSCHYLE, la scène représente, au commencement de la pièce, et jusqu'au vers 230, une place devant le temple d'Apollon à Delphes; ensuite l'action se passe à Athènes, devant le temple de Minerve Polias. Dans l'*Ajax* de SOPHOCLE, le théâtre représente d'abord, et jusqu'au vers 815, le camp des Grecs; ensuite une contrée sauvage, et un bois dans lequel Ajax se tue, et d'où sort Tecmesse pour apprendre au chœur la mort d'Ajax. Dans les *Thesmophoriazuses* d'ARISTOPHANE, le théâtre représente d'abord une contrée champêtre à Eleusis, avec la cabane où demeure Agatho; ensuite il change, et représente le temple de Cérès et de Proserpine. Dans l'*Hercule sur le mont Oeta*, de SÉNÈQUE, la scène se passe, dans le premier acte, dans une contrée de l'Eubée; et par la suite, le théâtre change et représente une contrée près de Trachine en Thessalie. Quant à l'unité du temps, elle n'a pas été toujours observée non plus par les anciens, avec cette exactitude scrupuleuse que leur attribuent certains auteurs modernes, et qu'on le croit communément sur leur parole. Dans l'*Héautontimoroumenos*, de TÉRENCE, l'action se continue pendant deux jours. Les deux premiers actes occupent le premier, et les autres le second jour. Dans le *Curculio* de PLAUTE, elle paroît aussi se prolonger au-delà d'un seul jour. Le premier acte se passe pendant la nuit, et les autres pendant la journée suivante. Nous trouvons encore que les poètes dramatiques, pour resserrer dans l'espace étroit de vingt-quatre heures, une action qui devoit remplir un temps plus considérable, ont souvent fait exécuter à leurs personnages en peu de minutes, ce qui dans la réalité exige plusieurs heures, et même quelquefois une journée entière. Les *Choéphores* d'ÆSCHYLE, l'*Hippolyte*, l'*Iphigénie*, les *Héraclides*, l'*Hermione*, et les *Suppliantes*, d'EURIPIDE, et beaucoup d'autres pièces, nous en offrent des exemples.

Au reste, il est certain que les anciens ont presque toujours choisi dans leurs ouvrages dramatiques, sur-tout dans leurs tragédies, une action si simple, que l'unité du lieu et celle du temps sont le plus souvent devenues nécessaires. Les modernes trouvent, sous ce rapport, plus de difficultés, parce qu'ils choisissent de préférence des actions d'une grande étendue, et qui, étant compliquées de beaucoup d'incidens, ne sont pas toujours aisées à resserrer autant qu'on pourroit le desirer sous le rapport du lieu et du temps. Ces unités, qu'on peut appeler accidentelles, doivent être observées, non-seulement pour mieux conserver la vraisemblance, mais sur-tout parce qu'elles contribuent à rendre plus parfaite l'unité de l'action. On saisit d'autant mieux l'ensemble et les liaisons d'une pièce de théâtre, qu'on voit soi-même une plus grande partie de ce qui appartient à l'action, et qu'il se passe moins d'événemens derrière la scène et dans les entr'actes. Des scènes détachées et séparées nuisent toujours beaucoup à la perfection de l'action, et le changement de lieu sépare et détache nécessairement les scènes.

Il est évident qu'un ouvrage dans lequel toutes les unités sont observées, est plus parfait en son genre que ceux où elles ne le sont pas. Cependant on ne doit pas rejeter indéfiniment tous ceux où les unités accidentelles ne sont pas observées d'une manière très-exacte. Pourvu que l'unité de l'action le soit, qu'elle marche sans interruption, que l'attention soit forte-

ment entretenue et dirigée tellement sur l'essentiel, que tout ce qui est accidentel lui échappe, on pourra encore pardonner les fautes commises contre les autres unités.

Presque tous les auteurs, les Français sur-tout, qui ont écrit sur le drame, ont donné des dissertations plus ou moins étendues, *sur les Unités dramatiques*; tels sont *Franç.* Hedelin, dans les ch. 3 à 6 du 2e liv. de sa *Pratique du Théâtre*, à la p. 72 et suiv. de l'édit. de 1715, in-8°. — Corneille, dans le 3e de ses *Mémoires*. — L'abbé Batteux, dans son Introduction. — M. Cailhava, dans son *Art de la Comédie*. — Clément, dans son ouvrage *de la Tragédie*, Amst. 1784, in-8°. — Home a traité de ce sujet dans le 23e chapitre de ses *Elements of Criticisme*, t. II, p. 403 de l'édit. de 1769. — Ce qu'on peut dire de mieux sur l'histoire et le prix des unités, se trouve dans la *Dramaturgie* de Lessing. — Aristote, dans sa *Poétique*, ne parle que de l'unité de la Fable. — Brumoy traite avec beaucoup de détails de l'unité dans un poëme épique. — Mambrun, dans sa *Dissertatio peripatetica de epico Carmine*, entre dans beaucoup de détails sur l'unité de l'action et de la Fable.

Universalité. Cette qualité semble devoir être nécessaire au peintre d'histoire. Suivant le sujet qu'il a à traiter, il faut qu'il sache représenter du paysage ou de l'architecture. Il peut être obligé de peindre des chevaux, des chiens, des tigres, des lions, des serpens. Les armes guerrières, les ustensiles des cérémonies sacrées, entrent souvent dans ses ouvrages. Enfin, il est peu d'objets de la nature morte ou vivante, qu'il ne puisse être obligé de peindre. Les artistes de l'antiquité ne se piquoient pas d'être universels; la figure humaine étoit souvent pour eux l'unique objet de leurs études.

Univoque; les consonnances univoques sont l'octave et ses répliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolémée fut le premier qui les appela ainsi.

Urne; on appeloit particulièrement *urnes* les vases destinés à recevoir et à renfermer les cendres des morts, et ce nom, par son étymologie, indiquoit suffisamment leur usage; il est formé du mot latin *urna, urnula*, dérivé de *urere*, qui signifie brûler. Il est bon de remarquer que l'on faisoit quelquefois servir d'anciens vases à cet emploi; c'est pourquoi on a trouvé, dans les tombeaux des environs de Naples, quelques vases grecs, en petit nombre cependant, qui contenoient des os et des cendres. (*V.* Vases.) On voit des urnes dans toutes les collections d'antiquités, et Montfaucon sur-tout en a figuré et gravé un grand nombre. Dans mes *Monumens inédits*, t. I, pl. 3 et 20, j'en ai publié deux, tirées de la collection curieuse en tous genres de M. Van-Hoorn. On faisoit des urnes d'or, de bronze, de verre, de terre cuite, de marbre ou de porphyre; elles étoient de toutes formes et de toutes grandeurs; les unes parfaitement unies, les autres gravées en bas-relief. Il s'en trouve qui sont accompagnées d'inscriptions ou d'étiquettes, d'autres qui portent seulement le nom de ceux à qui elles appartenoient. Quelques-unes n'ont d'autres caractères que les deux lettres D. M., c'est-à-dire, *Diis Manibus*, aux dieux mânes. Plusieurs offrent seulement le nom du potier qui les a faites, écrit sur l'anse ou dans le fond. (*V.* Cinerarium, Ossuarium.) On a trouvé aussi, dans les tombeaux, de petites phioles appelées urnes lacrymales. (*V.* Lacrymatoire.) Souvent les Ægyptiens renfermoient dans les urnes des oiseaux sacrés, après les avoir embaumés; ces urnes étoient d'ordinaire char-

gées d'hiéroglyphes. (*V.* Momies.) On sait que les Romains donnoient le nom d'urnes à certains vases destinés à recevoir les suffrages dans les élections.

Urus. *V.* Corne, Rhyton.

Usage; j'ai déjà dit, aux articles Costume, Modes, Mœurs, (*Voy.* ces mots) combien l'artiste doit se rendre familière la connoissance des mœurs et des usages des anciens. Ce n'est que par l'étude des classiques et des monumens qu'il y peut parvenir.

Ustensiles. Un peuple d'un goût aussi épuré que l'étoient les Grecs, dont les yeux étoient accoutumés aux belles formes que leur présentoient leurs monumens d'architecture, devoit nécessairement songer à donner le même degré de beauté à tout ce qui l'entouroit, à tous les ustensiles dont il se servoit, aux différens vases employés aux usages domestiques. A mesure que les arts se perfectionnèrent chez les Grecs, ils donnèrent aussi des formes plus belles et plus élégantes à leurs ustensiles et à leurs meubles. Comme l'amour du luxe et de la magnificence augmentèrent, il falloit nécessairement qu'on employât aussi plus de magnificence dans le travail des ustensiles. Il paroît que, du temps même de la guerre de Troie, ou du moins du temps d'Homère, les personnages riches et distingués parmi les Grecs, possédoient déjà des ustensiles et des meubles précieux, dont cependant ils ne faisoient usage que dans les occasions solennelles, et que l'on conservoit dans les autres momens, comme des objets rares et curieux. Mais dès que les richesses et la puissance des Grecs augmentèrent, que les villes s'embellirent de grands et beaux édifices, qu'on orna ces édifices avec beaucoup d'élégance, et que les fêtes publiques furent célébrées avec beaucoup de magnificence, il fallut nécessairement que cela eût une influence sensible sur la vie privée; afin de montrer aussi dans sa maison les richesses qu'on possédoit, on se servoit pour l'usage journalier de vases et d'ustensiles plus ou moins précieux, mais presque toujours travaillés avec élégance, et d'un excellent goût. Du temps de Périclès, on se servoit encore à Athènes de vaisselle de terre cuite, mais bientôt on vit paroître sur les tables, des vases d'or et d'argent; et c'est ainsi encore que dans les autres parties de la Grèce, et sur-tout dans la Sicile et dans quelques villes de la Grande-Grèce, le luxe pour les vases, les ustensiles et les meubles, fut porté au plus haut degré.

En recevant des Grecs les arts, les Romains en avoient aussi adopté le luxe; et bientôt il fut porté à Rome à un tel degré, qu'on préféroit souvent la magnificence à la beauté. Les Romains se servoient, pour la plupart du temps, de meubles, de vases et d'ustensiles grecs ou étrangers, qu'ils apportoient à Rome comme butin, ou qu'ils faisoient venir des manufactures établies dans plusieurs villes de la Grèce; et lorsque des artistes romains travailloient de pareils objets, ils se bornoient, en général, à imiter les modèles des artistes grecs.

Tout ce que les anciens auteurs nous ont rapporté sur les ustensiles et les meubles des Grecs et des Romains, prouve leur grand nombre, leur extrême variété, la magnificence et le luxe qui avoient lieu à cet égard, et tout ce qui s'en est conservé jusqu'à nos jours, ou ce que nous en trouvons figuré sur les bas-reliefs, les peintures, les pierres gravées et les médailles antiques, nous en fait connoître les belles formes, qui sont et resteront pour nos artistes des modèles précieux de la beauté des proportions et

de la convenance dans les ornemens. Il a été question des différens meubles et ustensiles dans plusieurs articles de ce Dictionnaire. Au lieu donc d'entrer ici dans d'autres détails, je renvoie aux articles TABLE, TRICLINIUM, TRAPEZOPHORE, MIROIR, LAMPES, CANDELABRES, TRÉPIED, VASES, URNES, etc. etc.

Dans les cabinets d'Antiquités, on fait des collections d'ustensiles civils, religieux et militaires, parce qu'ils nous instruisent des mœurs et des usages des différens peuples, à différentes époques. On les classe sous les trois divisions que je viens d'indiquer, et relativement aux différentes nations auxquelles ils ont appartenu.

USTRINUM, USTRINA, lieu où l'on brûloit les morts. C'étoit, à Rome, le Champ-de-Mars pour les grands et les riches, et les Esquilies pour le commun du peuple. L'étymologie de ce nom est la même que celle du mot urne. Il y en avoit de particuliers. Celui où le corps d'Auguste fut brûlé se trouvoit enclavé dans l'enceinte de son superbe tombeau, et avoit, comme celui de Véléia dont parle Winckelmann, une forme circulaire. Quelquefois, néanmoins, ces endroits étoient séparés des tombeaux; on en a trouvé un isolé, près de la voie Appienne, à cinq milles de Rome; Fabretti en fait mention. On a découvert dernièrement, près de Clermont, un ustrinum, dont mon savant collègue, M. Mongez a lu une description dans une des séances de l'Institut.

UT, la première des six syllabes de la gamme de l'Arétin, laquelle répond à la lettre C. Par la méthode des transpositions, on appelle toujours *ut* la tonique des modes majeurs, et la médiante des modes mineurs. Les Italiens, trouvant cette syllabe *ut* trop sourde, lui substituent, en solfiant, la syllabe *do*.

UTRICULAIRES; c'étoient des bateliers qui se servoient de véritables outres, c'est-à-dire, de peaux d'animaux enflées, dont ils faisoient des barques et des ponts; d'où M. Schwarz conclut, avec beaucoup de raison, que le nom d'utriculaire leur venoit plutôt de ces outres, que de la forme particulière de leurs bateaux. Les recueils d'inscriptions font bien mention des utriculaires; mais pendant long-temps on n'a connu aucun monument relatif à cette profession particulière aux anciens. On a trouvé enfin une espèce de tessère sur la montagne de Léberon, près de Cavaillon, petite ville du comtat Venaissin. On y voit encore l'anneau mobile qui servoit à la suspendre; elle porte, d'un côté, une outre enflée d'un relief très-considérable, et de l'autre une inscription en caractères gravés en creux, qui a pour objet un collége d'utriculaires. Il est évident que l'outre est l'instrument distinctif de ces compagnies, c'est-à-dire, une de ces peaux enflées, qui, chez les anciens, servoient ordinairement à la navigation. On conçoit aisément comment des peaux préparées et cousues en forme d'outres, pouvoient remplir cette destination avec sûreté. Les peaux des plus grands animaux étoient sur-tout employées à cet usage; on les remplissoit quelquefois de chanvre ou de paille; plus ordinairement on les enfloit de vent; on en lioit deux ou plusieurs ensemble; on y fixoit des planches, des boucliers, ou simplement de longues perches couvertes de branches d'arbres placées en travers, et cet assemblage varié dans sa structure, formoit des espèces de barques, de radeaux ou de ponts. Les outres, selon leur nombre et la manière de les employer, pouvoient porter un ou plusieurs hommes, et même des armées entières

ce qui est confirmé par les passages de beaucoup d'écrivains. Cette destination des outres fut fort en usage dans la partie méridionale des Gaules, puisque c'est-là qu'on a trouvé les seules inscriptions d'utriculaires qui nous restent, si on en excepte celle de Témeswar. L'outre représentée sur le monument en question, n'est pas différente des outres communes destinées, encore aujourd'hui, à contenir des liqueurs. Celles-ci furent connues dans les temps les plus reculés; il est même vraisemblable que les premiers hommes ne se servirent d'abord que de cette espèce de vaisseaux. Cet usage primitif, simple dans son origine, donne lieu à d'autres applications. (*V.* Outre.) S'il étoit permis d'en juger seulement par la forme des inscriptions d'utriculaires, on pourroit conjecturer que l'établissement de leurs colléges ne remonte pas au-delà du règne d'Alexandre Sévère. Ainsi que les autres associations, ces colléges de bateliers eurent des patrons, des maîtres ou curateurs, et des honoraires : ces différens noms se lisent dans les inscriptions. Il est vraisemblable que les utriculaires de Cavaillon, et par conséquent ceux des autres villes, portoient chacun une marque distinctive, un signe particulier de maîtrise ou d'agrégation, qui, en désignant leur métier, certifioit le droit exclusif qu'ils avoient de l'exercer. Le bronze dont il s'agit est donc le signe de confiance d'un utriculaire; sa forme, sa légèreté, son anneau, l'outre qu'il porte, s'appliquent parfaitement à sa profession; cette tessère, en un mot, est telle qu'il la faut pour un pareil usage. Le collége faisoit sans doute fabriquer en même temps un grand nombre de ces pièces, mais on n'y mettoit sans doute l'inscription que successivement et à mesure qu'on les distribuoit; de-là vient que les caractères sont gravés au poinçon. Quiconque desireroit plus de détails sur cette matière, peut lire dans les *Miscellanea politioris humanitatis* de Schwarz, Norimbergæ, 1721, in-4°., le chapitre 11 *de Collegio utriculariorum;* et la *Dissertation sur un monument singulier des utriculaires de Cavaillon*, par M. Calvet; Avignon, 1766, in-12. L'espèce de tessère qui en fait le sujet a été donnée au Cabinet impérial par l'auteur, médecin à Avignon.

V.

V. Cette lettre majuscule sert à indiquer les parties du violon; et quand elle est double, VV, elle marque que le premier et le second sont à l'unisson.

Vacherie. C'est l'étable où l'on met les vaches à couvert des injures de l'air, et où on les trait. C'est, dans les fermes, une partie de la distribution de la basse-cour.

Vague; ce mot se dit, en peinture, de la couleur, et plus particulièrement de celle du ciel. On dit : la couleur de ce tableau est vague; ce ciel est d'un ton, d'une teinte, d'une couleur vague. Le sens de ce terme tient, dans cette accéption, de ce qu'on appelle indécis.

Vagues; les vagues de la mer, sur-tout quand elle est fortement agitée, ont une perspective déterminée. Celles de l'Océan sont plus longues et plus larges que celles de la Méditerranée, parce que le bassin de cette dernière est plus resserré et plus parsemé de rochers et de brisans; au lieu que les va-

gues de l'Océan ont le temps de se rejoindre, par impulsion, en grandes masses, et de former des lames étendues qui se prolongent et se suivent à une longue distance. Cette différence est toujours sensible, mais encore plus dans les grandes tempêtes. Ainsi, comme l'a très-bien exprimé Vernet dans ses tableaux de marine, les vagues, égales autant qu'il est possible entre elles, suivent les règles de la perspective par leur diminution sensible, à mesure qu'elles s'éloignent de notre œil pour aller se perdre dans l'horizon. Il n'y a d'exception à cette règle qu'au moment d'une violente tempête, où l'inégalité du vent influe sur la différence des vagues, et où il arrive quelquefois que les plus éloignées se trouvent plus considérables et plus élevées que celles qui viennent se briser sur le rivage. Au reste, il en est des vagues de la mer comme des nuages : la théorie de la perspective est très-utile pour les représenter ; mais l'étude principale est celle de la nature, qui offre dans cette partie des combinaisons infinies et multipliées, qu'il faut prendre sur le fait pour les représenter avec justesse et vérité.

Les bordures des vases grecs ressemblent quelquefois aux vagues ou ondulations de la mer, et sur ces mêmes vases on voit aussi quelquefois des personnages dont les vêtemens ont une bordure semblable. Les vagues, avec le mæandre et le labyrinthe, sont les plus anciens ornemens des bordures de toute espèce. *Voyez* BORDURE, ARABESQUE.

VAGUESSE ; ce mot, imité de l'italien *vaghezza*, s'emploie quelquefois pour exprimer ce ton aérien, et une certaine légèreté ou finesse de teintes, qui appartiennent à d'heureuses ruptures ou mélanges de tons, dont la pratique, l'observation de la nature et l'étude des maîtres, peuvent seules instruire l'artiste.

VAINQUEURS ; les vainqueurs dans les jeux portoient, pour marque distinctive, un bandeau rouge en forme de diadême, et une palme. C'est pourquoi on donnoit, aux statues des vainqueurs, l'attitude de tenir dans les mains ce bandeau, symbole de leur victoire. Dans le premier chapitre de son sixième livre, Pausanias fait mention d'une statue de Polyclès, posée à Olympie, qui tenoit ainsi, dans sa main droite, une bandelette, symbole d'une victoire qu'il avoit remportée dans la course du quadrige. Il ajoute que l'inscription, placée auprès, faisoit encore mention des prix que ce même Polyclès avoit remportés dans les jeux équestres néméens, pythiques et isthmiques. Les statues de jeunes athlètes, se ceignant la tête d'un bandeau, et connues dans l'antiquité sous le nom de *Diadoumenoi*, étoient, selon M. Heyne, des statues de vainqueurs dans les jeux publics. Les artistes aimoient cette attitude, parce qu'elle leur fournissoit l'occasion de donner d'agréables développemens aux bras et à la poitrine de leurs statues. La plus célèbre statue de ce genre étoit celle de Polyclète, connue dans toute l'antiquité sous le nom de *Diadoumenos*.

VAIR ; le vair, fourrure la plus estimée après l'hermine dans le XIVe siècle, est la peau d'une espèce d'écureuil des pays froids, grise sur le dos, blanche sous le ventre. On lui avoit donné ce nom à cause de cette variété. Les premiers présidens des parlemens et les présidens à mortier, portoient en France des robes fourrées de vair. *Voyez* FOURRURE et HERMINE.

VALEUR DES NOTES; outre la position des notes, qui en marque le ton, elles ont toutes quelque figure

déterminée qui en marque la durée ou le temps, c'est-à-dire, qui détermine la valeur de la note. C'est à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures, vers l'an 1330; car les Grecs n'avoient point d'autre valeur de notes que la quantité des syllabes, ce qui seul prouveroit qu'ils n'avoient pas de musique purement instrumentale. Cependant on ne voit rien dans les ouvrages de Muris qui pût confirmer cette opinion. De plus l'examen des manuscrits du quatorzième siècle, qui sont à la Bibliothèque impériale, ne porte point à juger que les diverses figures de notes qu'on y trouve fussent de si nouvelle institution. Enfin, c'est une chose difficile à croire, que, durant trois cents ans et plus qui se sont écoulés entre Guy Arétin et Jean de Muris, la musique ait été totalement privée du rhythme et de la mesure, qui en sont l'ame et le principal agrément. Quoi qu'il en soit, il est certain que les différentes valeurs des notes sont de fort ancienne invention.

On en rencontre, dès les premiers temps, de cinq sortes de figures, sans compter la ligature et le point. Ces cinq sont, la maxime, la longue, la brève, la semi-brève et la minime. Toutes ces différentes notes sont noires dans le manuscrit de Guillaume de Machault; ce n'est que depuis l'invention de l'imprimerie qu'on s'est avisé de les faire blanches; et, ajoutant de nouvelles notes, de distinguer les valeurs par la couleur aussi bien que par la figure. Les notes, quoique figurées de même, n'avoient pas toujours la même valeur. Quelquefois la maxime valoit deux longues, ou la longue deux brèves; quelquefois elle en valoit trois; cela dépendoit du mode. Il en étoit de même de la brève, par rapport à la semi-brève, et cela dépendoit du temps; de même enfin de la semi-brève, par rapport à la minime, et cela dépendoit de la prolation. (*Voy.* ces différens mots.) Il y avoit donc longue double, longue parfaite, brève altérée, semi-brève majeure, et semi-brève mineure: sept différentes valeurs auxquelles répondent quatre figures seulement, sans compter la maxime ni la minime, notes de plus moderne invention. Il y avoit encore beaucoup d'autres manières de modifier les différentes valeurs de ces notes, par le point, par la ligature et par la position de la queue. Les figures qu'on ajouta dans la suite à ces cinq ou six premières, furent la noire, la croche, la double-croche, la triple et même la quadruple croche, ce qui feroit onze figures en tout. Mais dès qu'on prit l'usage de séparer les mesures par des barres, on abandonna toutes les figures de notes qui valoient plusieurs mesures; comme la maxime qui en valoit huit; la longue qui en valoit quatre, et la brève ou quarrée qui en valoit deux. La semi-brève ou ronde, qui vaut une mesure entière, est la plus longue valeur de note demeurée en usage, et sur laquelle on a déterminé les valeurs de toutes les autres notes. Et comme la mesure binaire, qui avoit passé long-temps pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le dessus, et servit de base à toutes les autres mesures; de même la division sous-double l'emporta sur la sous-triple, qui avoit aussi passé pour plus parfaite. La ronde ne valut plus quelquefois trois blanches, mais deux seulement; la blanche deux noires, la note deux croches, et ainsi de suite jusqu'à la quadruple croche, si ce n'est dans le cas d'exception où la division sous-triple fut conservée et indiquée par le chiffre, ou au-dessus ou au-dessous des notes. Les ligatures furent aussi abolies en même temps, du moins quant aux chan-

gemens qu'elles produisoient dans les valeurs des notes. Les queues, de quelque manière qu'elles fussent placées, n'eurent plus qu'un sens fixe et toujours le même ; et enfin la signification du point fut aussi toujours bornée à la moitié de la note qui est immédiatement avant lui. Tel est l'état où les figures des notes ont été mises, quant à la valeur, et où elles sont actuellement. Les silences équivalans sont expliqués au mot SILENCE. *V.* ce mot.

VALLAIRE (COURONNE); *Voy* COURONNE, tom 1, pag. 371.

VALLUM HADRIANI; on donnoit ce nom à une muraille que l'empereur Hadrien avoit fait élever en Angleterre, pour préserver les sujets romains des incursions des sauvages du Nord. Elle occupoit toute la largeur de l'île depuis une mer jusqu'à l'autre, c'est-à-dire, depuis le bord de la Tyne, au voisinage de New-Castle, jusqu'au bord de l'Eden, près de Carlisle, dans le Cumberland, et de Carlisle jusqu'à la mer. Cette muraille étoit haute de quinze pieds, et, en quelques endroits, large de neuf, comme on peut le voir par les débris qui en restent. Elle contenoit environ cent milles de longueur, et étoit flanquée de tours à la distance de mille pas les unes des autres; et tout du long on avoit bâti une infinité de bourgs et de châteaux. Les Anglais l'appellent la *muraille des Pictes.* La muraille dite *Vallum Agricolæ*, fut élevée vers le nord de l'Angleterre par Julius Agricola, beau-père de l'historien Tacite et gouverneur de la Grande-Bretagne sous l'empereur Vespasien. Une semblable muraille, appelée *vallum Antonini Pii*, avoit été construite par les ordres d'Antonin-Pie, pour arrêter l'invasion des Calédoniens. On n'est pas d'accord sur l'endroit de sa position. On connoît encore, sous le nom de *vallum Severi*, une muraille qui s'étendoit d'une mer à l'autre, entre les golfes de Glotta et de Bodotria, aujourd'hui les golfes de Cluyd et de Forth. Enfin *vallum* ou *murus Stiliconis*, est la muraille que Stilicon fit bâtir aussi dans la Grande-Bretagne, dans un espace d'environ quatre milles, depuis l'embouchure du Darwent jusqu'à celle de l'Elme, pour comprimer les Scots qui descendoient de l'Ecosse.

VALVÆ. *Voy.* PORTE, tom. III, pag. 342.

VAN; le plateau ou instrument dont on se sert pour nettoyer le grain, étoit célèbre dans les mystères dionysiaques. Les Grecs l'appeloient *likmos* et *liknon*, et les Romains, *vannus*. Pollux le compte au nombre des instrumens de sacrifices. Selon Harpocration, le van est propre à toutes sortes d'initiations, et celui qui le porte se nomme *liknophore*, mot qu'il ne faut pas confondre avec *lychnophore*, qui signifie celui qui porte le candelabre. Le van étoit employé allégoriquement dans les bacchanales, parce que les initiations ou mystères de Bacchus rendoient l'ame pure, comme le van nettoie l'orge et le blé. C'étoit dans le van que l'on avoit coutume de mettre les prémices des fruits, pour les offrir à Bacchus. On le portoit dans les cérémonies isiaques. Apulée, dans les pompes qu'il décrit, dit qu'un prêtre portoit un van d'or rempli de rameaux sans doute chargés de fruits. Dans des temps plus récens, on prétendoit que les différentes parties du corps d'Osiris, tué par Typhon, avoient été réunies dans un van ou un crible, et on vouloit par-là prouver l'analogie qui existoit entre Osiris et Bacchus. Ces mythes græco-ægyptiens n'ont pris naissance qu'après que les Grecs eurent adopté plusieurs des superstitions, des rites et des fables des Ægyptiens. On plaçoit les enfans nouveaux-nés dans un bouclier,

sans doute pour leur inspirer une ardeur guerrière. On les mettoit aussi dans un van. Némésis plaça Jupiter dans un van d'or où elle le berçoit; et l'étymologiste dit que les anciens donnoient un van pour berceau à leurs enfans. Le scholiaste de Callimaque prétend que c'étoit pour présager l'abondance et les richesses dont ils jouiroient un jour. Il se pourroit aussi que, par cet usage, on ait voulu les mettre sous la protection immédiate de Bacchus, à qui le van étoit consacré.

Les Kernophores dansoient en tenant le *liknon*, qu'on appeloit aussi *kernon*, d'où cette danse avoit été appelée *kernophorie*. Athénée réunit aussi la *liknophorie* avec la *kernophorie*, et les regarde comme une même espèce de danse. Hesychius la compte parmi les danses sacrées, et Athénée lui donne la fureur pour caractère. Cette fureur n'est autre chose que l'enthousiasme bachique; et sur un vase que j'ai publié à la pl. 18 du premier volume de mes *Monumens antiques inédits*, cet enthousiasme paroît animer la *liknophore*, ou celle des deux bacchantes qui tient un van. Les petits grains ronds qui paroissent dans son *liknon*, ou van, sont probablement des baies des tiges de lierre dont il est rempli. Le van se remarque sur plusieurs monumens: sur un bas-relief publié par Winckelmann, au n° 53 de ses *Monumenti inediti*, un satyre porte Bacchus enfant dans un van. Sur plusieurs vases grecs on en voit de très-ornés; tels devoient être ceux qui servoient dans les pompes isiaques. Sur le beau camée gravé par Tryphon, et qui représente la pompe nuptiale de Cupidon et de Psyché, celle-ci porte sur sa tête un van rempli de fruits.

VAPEURS. Les vapeurs sont une émanation aqueuse qui s'élève de la terre ou de la surface des eaux. Ces vapeurs, que l'on nomme terrestres, s'exhalent continuellement de notre globe; tantôt plus, tantôt moins épaisses, elles ne s'élèvent qu'à une certaine hauteur, sans quitter la terre : ce sont elles qui occasionnent dans les couleurs une altération d'autant plus forte, que leur quantité intermédiaire augmente en raison de l'éloignement de l'objet coloré. Ces vapeurs reçoivent aussi la lumière diversement et par plusieurs moyens; et comme elles sont diaphanes, elles transmettent à tous les objets les rayons lumineux qui les traversent : elles altèrent la pureté de leurs couleurs locales, et forment cette harmonie aérienne qui établit tous les objets à leur véritable place. Avant que le soleil paroisse sur l'horizon, elles ne sont éclairées que par la voûte céleste, et la couleur bleuâtre qu'elles ont alors, n'est due qu'à la réflexion du ciel, qui leur transmet une partie de sa couleur entière. Aussitôt que le soleil est levé, et que ses rayons lumineux les atteignent, leur couleur change et se dore, jusqu'à ce que cet astre soit arrivé à une certaine hauteur. Elles ne sont plus alors aussi épaisses qu'étendues: les rayons du soleil les traversent plus facilement, et leur couleur est plus légère à cause de leur transparence. C'est pour cette raison que plus le soleil est haut, moins elles sont sensibles. Mais à mesure que cet astre décline, ces vapeurs augmentent; et comme elles ont été toute la journée échauffées et pénétrées par des torrens de lumières, elles finissent par paroître embrasées; leur couleur est plus rouge ou d'un violet doré qui se propage dans l'atmosphère, et forme le crépuscule. L'artiste doit bien réfléchir sur les effets que la nature lui présente. Il faut qu'il s'assure, non-seulement de l'heure du jour, mais encore de l'apparence des vapeurs, de leur quantité, de leur couleur locale. Il doit observer que

les vapeurs sont plus abondantes dans les endroits humides et marécageux, que sur le sommet des montagnes, où elles se condensent toujours quand elles y sont attirées, et où elles se forment en nuages. Les vapeurs aériennes sont peu sensibles, quand elles ne reçoivent aucune lumière. La clarté de la lune les fait paroître foiblement; l'aurore et le crépuscule un peu plus; le feu les fait assez distinguer auprès de lui; mais les rayons lumineux du soleil sont ce qui les développe le plus. Leur interposition entre l'œil de l'observateur et la lumière, change la couleur de cette lumière; c'est pourquoi le soleil, la lune et le feu paroissent, dans certains momens, ne pas avoir leur couleur naturelle. Non-seulement la vapeur aérienne altère les couleurs de ces corps lumineux, mais même les lignes qui les forment. Quand elle est très-forte, elle détruit en partie la netteté de ces lignes, qui deviennent molles et fondues avec le fond du ciel. *V.* Paysage et Perspective, et consultez l'excellent ouvrage de M. Valenciennes, *sur la Perspective,* d'où cet article a été extrait.

Variation. On entend sous ce nom toutes les manières de broder et doubler un air, soit par des diminutions, soit par des passages ou autres agrémens qui ornent et figurent cet air. A quelque degré qu'on multiplie et qu'on charge les variations, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'air, que l'on appelle *le simple,* et il faut en même temps que le caractère de chaque variation soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention et préviennent l'ennui. Les symphonistes font souvent des variations impromptu, ou supposées telles; mais plus souvent on les note. Les divers couplets des Folies d'Espagne sont autant de variations notées; on en trouve souvent aussi dans les chaconnes françaises, et dans de petits airs italiens pour le violon ou le violoncelle. On entend avec plaisir les variations de MM. Jarnovich, Viotti, Rode, etc., sur des airs qui n'ont d'autre mérite que d'être composés et exécutés par les plus habiles artistes.

Variété. L'art peut, en général, imiter toutes les formes offertes par la nature; il peut donc être aussi varié qu'elle, et s'il varie sans cesse le choix des modèles qu'il prend dans la nature, il ne se ressemble jamais. Mais si l'art peut imiter les variétés infinies de la nature, doit-il les imiter toutes? C'est ce que l'on niera, au moins pour la peinture d'histoire et pour la sculpture. Quoiqu'un peintre soit, en quelque façon, restreint à la belle nature, il peut encore montrer la plus grande variété, en n'imitant même que ce qu'elle a de beau dans ses productions. La variété se trouve dans les têtes des statues antiques: si elles ont entre elles une certaine ressemblance, c'est celle que leur donne le style de la grande beauté: mais cependant elles diffèrent assez les unes des autres, pour qu'on ne puisse les confondre mutuellement. Si l'on trouve entre plusieurs têtes antiques une ressemblance réelle, c'est entre celles qui représentent la même divinité, car chaque divinité avoit un caractère de tête convenu; c'étoit vraisemblablement celui que lui avoit donné quelque artiste dans une statue devenue célèbre. La tête de cette statue devenoit le prototype de toutes les têtes de cette divinité. La variété que l'artiste doit mettre dans le choix de ses figures, doit se trouver aussi dans les attitudes, dans les ajustemens, dans les ordonnances, et dans tous les accessoires. Le peintre qui se livre à l'imitation de la vie commune, et au genre qu'on nomme bambochade, trouve des sources de variété encore bien plus abondantes que celles qui sont ou-

vertes au statuaire et au peintre d'histoire. Comme il n'est point astreint au choix des plus belles formes, comme il peut même représenter la laideur, comme il ne s'interdit pas les expressions communes, basses, triviales, il peut introduire dans ses ouvrages une variété sans bornes. L'artiste doit, outre cela, déployer cette variété qui est une expression du sentiment. Ainsi, il ne traitera pas du même pinceau, de la même touche, les chairs de Vénus et celles de Vulcain, l'embonpoint de la jeunesse et la sécheresse de la décrépitude, l'éclat des étoffes de soie et la grossièreté de la bure, la mollesse du duvet et la dureté du fer. La monotonie de manœuvre indique l'absence du sentiment dans celui qui opère. La main suit toujours les impressions de l'ame, et se varie comme elles.

VASCULARII ; c'étoit, chez les Romains, le nom d'une sorte d'ouvriers dont le métier consistoit à faire des vases d'or ou d'argent, unis et sans figures en relief. Le *vascularius*, ou faiseur de vases, étoit différent de l'ouvrier qu'on appeloit *cœlator*, ciseleur ou graveur, qui travailloit aux ornemens des vases, ou de tout autre ouvrage d'orfévrerie.

VASES. Les artistes anciens avoient soin de donner à chaque vase, à chaque ustensile, la forme la plus convenable à sa destination, et en même temps la plus agréable à l'œil. Quelquefois on prenoit pour base le parallélipipède, parce que l'œil peut le plus aisément saisir cette forme. Dans d'autres, on adoptoit la ligne ronde ou doucement évidée, pour ne pas arrêter l'œil par des angles et des coins. Ces formes admettoient en même temps une très-grande variété, mais toujours la forme primitive s'appercevoit, malgré les ornemens dont un vase pouvoit être chargé. Ce ne fut que dans les temps postérieurs de la décadence du goût qu'on s'éloigna de ces formes simples pour donner aux vases une figure pyramidale ou anguleuse.

Les Grecs et les Romains ont montré une grande profusion et beaucoup de magnificence dans leurs différentes sortes de vases ; les uns ornoient les tables et les buffets des riches et des grands, et d'autres servoient à des usages domestiques. Ces vases étoient de bronze de Corinthe, de Délos ou d'Ægine, ou bien d'argent, et souvent enrichis d'ornemens en relief, qui quelquefois étoient poussés du dedans en-dehors, ou qu'on ciseloit sur le vase même ; quelquefois aussi ces ornemens étoient travaillés séparément, et fixés ensuite sur les vases par la soudure ; d'autres fois, des vases de bronze étoient recouverts d'une plaque épaisse d'argent, sur laquelle on avoit ciselé des ornemens et des figures. La quatrième Verrine de Cicéron nous apprend qu'Antiochus, roi de Syrie, en traversant la Sicile, avoit avec lui un grand nombre de vases pour servir à son usage habituel. La plupart de ces vases, dit Cicéron, étoient d'argent, plusieurs étoient d'or et enrichis de pierres précieuses ; on y remarquoit, entr'autres, un vase d'une seule pierre, avec une anse en or.

Ce que nous trouvons dans les auteurs anciens sur le nombre de ces vases, de coupes, etc. à Rome, nous paroîtroit incroyable, s'ils n'ajoutoient pas que ces vases ont été apportés des provinces conquises, et que les magistrats romains à qui le gouvernement de ces provinces étoit confié, en ont dépouillé les habitans. Les Romains n'estimoient pas toujours les vases d'après le prix de la matière dont ils étoient faits, mais ils avoient égard surtout à leur rareté ; souvent ils préféroient aux vases d'or et d'argent,

des vases de terre cuite ou d'une pierre, ou d'une matière singulière et rare, selon que l'usage avoit introduit à Rome une nouvelle sorte de vase; la mode changeoit à cet égard.

Après la victoire remportée par Flaminius sur Philippe, roi de Macédoine, on apporta à Rome un grand nombre de vases, dont une partie étoient en bronze; plusieurs étoient ornés de sculptures en relief. Du temps de César, on estimoit beaucoup les anciens vases de métal qu'on avoit trouvés dans les tombeaux de Capoue, lorsqu'on y fonda la nouvelle colonie romaine. On estimoit de même les vases de bronze et de terre cuite, trouvés dans les tombeaux lors du rétablissement de Corinthe. Mais il paroît que ces vases ne furent point employés à des usages domestiques, mais qu'on les conserva seulement comme ouvrages de l'art. Pour les usages ordinaires, les personnes riches se servoient alors de vases d'or et d'argent, enrichis quelquefois de pierres précieuses, et qu'on estimoit sur-tout lorsqu'ils étoient travaillés par des artistes célèbres, et qu'ils étoient ornés de bas-reliefs. Lucius Scipion apporta de pareils vases d'Asie, après avoir terminé la guerre contre le roi Antiochus. Verrès établit à Syracuse un atelier particulier, dans lequel des sculpteurs et des orfèvres étoient occupés à convertir en vases de différentes sortes, l'or qu'il avoit pillé dans toutes les villes de la Sicile, et il les fit orner de petites figures d'or qu'il avoit fait enlever des patères, plats, *acerræ*, et des autres vases sacrés ou domestiques, dans les différentes parties de cette île. Pompée consacra aussi dans le temple de la Fortune, la collection de vases de Mithridate. Il fut, selon Pline, le premier qui fit connoître aux Romains les vases murrhins, qu'on préféroit alors, à cause de leur rareté et de leur nouveauté, même aux vases d'or. (*V*. Sardonyx, t. iii, p. 487.) Sous Vitellius, les vases de terre cuite d'un beau travail et d'une forme élégante, furent préférés aux vases murrhins; on voit, d'après cela, que la mode des vases changeoit assez souvent.

Chez les anciens, les vases servoient quelquefois de prix dans les jeux publics. C'est pourquoi, sur les médailles et sur d'autres monumens relatifs à ces jeux, on voit souvent des vases, quelquefois avec des palmes.

Un assez grand nombre de vases et ustensiles anciens, s'est conservé jusqu'à nos jours, et ces objets sont pour nous, d'une grande importance, non-seulement parce qu'ils nous font connoître l'art des anciens, mais encore parce qu'ils offrent à nos artistes des modèles des plus belles formes, et du soin qu'on doit apporter à l'exécution. C'est aussi à l'étude des vases antiques qu'on doit attribuer dans les derniers temps, le perfectionnement du goût de nos artistes; c'est l'étude et l'imitation de l'antique qui les a mis sur le véritable chemin de connoître le beau, et ce n'est que cette même étude qui peut les préserver du style maniéré et de la décadence du goût.

Tous les auteurs disent unanimement que les *vases théricléens* étoient des vases à boire qui servoient dans les festins; les auteurs anciens, sur-tout les poètes comiques, qui peignent les mœurs de leur siècle, en parlent souvent, et quelquefois avec beaucoup d'éloge. Mais on ne s'accorde point sur l'origine de ce nom; quelques-uns prétendent que le mot *théricléen* vient des animaux qui étoient sculptés sur ces vases, les animaux domestiques et sauvages s'appeloient en grec *theres*. Pamphile, grammairien d'Alexandrie, cité par Athénée, croyoit qu'on avoit donné ce nom à ces vases parce que dans les sacrifices, les

victimes étoient effrayées lorsqu'on répandoit le vin sur leur tête. Ces étymologies sont forcées et ridicules. Si la première étoit vraie, tous les vases où étoient représentés des animaux, auroient été appelés théricléens, ce qui est absolument faux : si on admettoit la seconde, tous les vases qui servoient aux libations auroient porté ce nom, ce qui n'est pas plus juste. Il est plus naturel de dériver ce mot de *Thériclès*. Tel paroît avoir été le sentiment de Plutarque, qui, dans le triomphe de Paul-Emile, joint parmi les coupes qui servoient à Persée, les antigonides, les séleucides et les théricléens, vases qui tiroient leur nom de ceux qui en avoient fait usage les premiers, ou qui les avoient inventés. Du reste, Pollux dit expressément que le *théricléen* et le canthare tiroient leur nom de ceux qui les avoient faits. L'auteur de l'*Etymologicum magnum*, et plusieurs passages d'Athénée, viennent à l'appui de cette opinion. Ce dernier auteur nous apprend que Thériclès étoit un célèbre potier-de-terre qui a vécu du temps d'Aristophane. Les vases théricléens avoient la forme d'un *calyce*, et c'est ainsi qu'ils sont appelés dans plusieurs auteurs. Les bords de cette espèce de calyce étoient étroits : à la partie supérieure, ses côtés étoient rapprochés ; l'inférieure étoit large ; il étoit assez profond, et il avoit de petites anses, de même que les calyces ordinaires. Dans l'origine, ces vases étoient de terre cuite ; un passage de Théophraste, dans le 5[e] livre de son *Histoire des Plantes*, où il parle du bois de térébinthe, peut faire croire que cette terre étoit noire, ou du moins d'un brun foncé. Il y avoit aussi des vases théricléens en bois et en verre. Quand ces vases furent devenus plus à la mode, les gens riches employèrent des métaux précieux. Cicéron parle de vases théricléens à propos des déprédations de Verrès qui, pendant sa préture, avoit mis toute la Sicile au pillage. Le luxe de ces vases se perpétua long-temps, et l'on voit dans le Pædagogue de Clément d'Alexandrie, qu'il étoit encore dans toute sa force au second siècle. La première manufacture de vases théricléens étoit à Corinthe, où demeuroit Thériclès : il s'en établit dans la suite, à Athènes, une autre qui acquit beaucoup de célébrité ; mais comme les vases qui sortirent de ces manufactures étoient très-chers à cause de leur poids, de leurs proportions et de la beauté du travail, et qu'il n'y avoit que les gens riches qui pussent s'en procurer, les Rhodiens en établirent une dans leur île, au rapport de Lyncée de Samos, disciple de Théophraste et frère de l'historien Dulis, qui étoit souverain de cette île. Cette manufacture atteignit l'élégance de celle d'Athènes ; mais comme les vases qui en sortirent étoient plus légers, ils étoient aussi d'un moindre prix, et à la portée des moins riches. Les Rhodiens changèrent leur nom, et les appelèrent *hédypotides*, c'est-à-dire, qui servent à boire agréablement. M. Larcher, dans un *Mémoire sur les vases théricléens*, inséré dans le 43[e] volume des *Mémoires de l'Académie*, pense que les vases de ces deux dernières manufactures étoient de métal, car s'ils avoient été d'argile, ajoute-t-il, la différence de la grandeur n'auroit pas occasionné tant de disproportion dans le prix, et l'expression dont Athénée se sert lorsqu'il en parle, ne peut convenir qu'à des vases de métal.

De tous les ouvrages de l'art grec, qui sont parvenus jusqu'à nos temps, il n'y en a pas qui méritent autant notre attention que les *anciens vases grecs* en terre cuite, qu'on a longtemps désigné improprement sous

le nom de *vases étrusques*. On les appeloit ainsi; parce que ceux qui, les premiers, en ont donné des descriptions, MONTFAUCON, DEMPSTER, GORI, PASSERI, CAYLUS et D'HANCARVILLE, les avoient regardés comme des monumens de l'art étrusque. Mais le plus grand nombre de ces vases ne se trouvent pas dans l'Etrurie; ce sont les tombeaux de Nola, de Capoue, de Santa-Agatha, de Trébia, de la Pouille, enfin de différentes villes de la grande Grèce, qui en offrent les plus riches collections. On en a aussi trouvé dans les tombeaux d'Athènes. M. Hawkins, célèbre voyageur anglais, en a rapporté plusieurs avec lui, trouvés dans différentes villes de la Grèce. Ces vases ne sont donc pas particuliers à l'Etrurie; c'est ce que M. Hamilton a prouvé dans la préface de la nouvelle collection de ses vases; il les a appelés, pour cette raison, *vases grecs*. Il n'en faut cependant pas conclure, comme M. Hamilton l'a fait, qu'aucun de ces vases ne soit étrusque; et on ne peut pas refuser à cette nation ceux dont les figures sont accompagnées de caractères étrusques. Lorsque le chevalier Hamilton commença à rassembler sa première collection de vases, il étoit encore de l'opinion, alors généralement adoptée, qu'on devoit les attribuer tous aux Etrusques. Le célèbre vase, sur lequel on voit la chasse de sanglier, d'Antiphates, roi des Læstrigons, avec le nom de ce prince et celui de ses compagnons, en anciens caractères grecs, et la circonstance que ce vase a été trouvé dans un tombeau près de Capoue, fit naître à Hamilton l'idée que ces vases devoient être d'origine grecque et non étrusque; et de nombreuses observations, qu'il a pu recueillir pendant un séjour de ving-six ans dans le royaume des Deux-Siciles, n'ont fait que confirmer cette opinion qui, aujourd'hui, est généralement admise. Ce vase remarquable est gravé en quatre planches, dans le premier volume du recueil de d'Hancarville.

Les tombeaux dans lesquels on a trouvé les vases grecs, étoient ordinairement situés près des murs des villes, à peu de profondeur, à l'exception de ceux de Nola, où les éruptions volcaniques avoient considérablement exhaussé le sol depuis l'époque où ces tombeaux ont été creusés, au point que quelques-uns des tombeaux découverts à Nola, se trouvoient à vingt-six palmes au-dessous de la surface de la terre. Les tombeaux ordinaires sont bâtis en briques ou en pierres non taillées, et ont précisément assez de grandeur pour pouvoir y placer un corps, quelques vases, au nombre de cinq ou six autour de lui, plus souvent cependant du côté droit que du côté gauche, un plus petit au-dessus de la tête, quelques-uns entre les jambes. Dans chaque tombeau on a trouvé, ordinairement, un præfericulum et une patère. Le nombre, la grandeur et la beauté des vases de chaque tombeau, différoient cependant, sans doute selon la dignité des personnes qui y avoient été enterrées. On a trouvé encore une troisième sorte de tombeaux plus carrés; ils étoient construits de grandes pierres de taille, ordinairement sans aucun mortier, ou quelquefois crépis de mortier seulement dans l'intérieur. Ces tombeaux sont plus spacieux, et souvent l'intérieur est décoré d'ouvrages en stuc ou de peintures à fresque. Dans ces tombeaux, qui ont l'air de petites chambres, le corps du défunt est couché sur le dos, et les vases sont placés autour de lui. Souvent on y a trouvé des vases à anses accrochés aux murs, au moyen de clous de bronze ou

de fer. Dans les grands tombeaux le nombre des vases est toujours plus considérable, et ils sont d'une forme plus élégante que ceux qu'on voit dans les tombeaux ordinaires. Ceux de ces derniers sont le plus souvent sans peintures, et ne se recommandent que par leur forme, qui se distingue toujours par son élégance, de quelque simplicité qu'ils soient d'ailleurs. Dans la collection de d'Hancarville, tom. II, p. 57, on trouve la description et la figure d'un pareil tombeau. M. Boettiger l'a fait copier pour servir de frontispice au premier cahier de ses explications de vases grecs. Un pareil sert aussi de frontispice à la collection de M. Tischbein. Le roi de Naples a envoyé, à S. M. l'impératrice des Français, un modèle d'un de ces tombeaux, qui se trouve parmi les monumens antiques à la Malmaison.

Il paroît que ces vases n'ont jamais été employés à des usages domestiques, ni même dans les sacrifices, car on ne les a jamais trouvés que dans les tombeaux, où ils étoient placés autour du squelette du mort. Quelques auteurs ont cru que ces vases ont servi d'urnes cinéraires; mais cette opinion n'est pas admissible, puisqu'en général on les a trouvés vides, et non pas remplis de cendres. M. Tischbein a fait l'observation, qu'on y a trouvé quelquefois des objets qui pourroient avoir servi à des sacrifices funèbres, tels que des œufs, etc.; si toutefois on a trouvé un de ces vases rempli d'ossemens et de cendres, ce qui est très-rare, il est probable qu'on l'aura tiré d'un tombeau ouvert postérieurement, et qu'on lui a donné ensuite la destination de servir d'urne cinéraire. L'opinion la plus probable est que c'étoient des vases sacrés, qu'on remettoit à ceux qui se faisoient initier dans les mystères de Bacchus et de Cérès, et au moment même de leur initiation; que ces vases, enfin, ont été employés dans les solennités qui avoient lieu en l'honneur de ces divinités. C'est ainsi qu'on peut s'expliquer pourquoi la majeure partie des sujets figurés sur les vases ont rapport à ces mêmes mystères. On peut encore croire que quelques-uns servoient de présens qu'on distribuoit dans des occasions solennelles, dont on vouloit conserver le souvenir. Pendant que les possesseurs de ces vases étoient en vie, il est probable qu'ils les plaçoient dans l'atrium ou le vestibule de leur maison; et après leur mort, on les posoit dans leur tombeau, afin qu'ils restassent toujours au pouvoir de leur véritable propriétaire, et qu'ils ne pussent jamais tomber dans des mains impures.

Quel qu'ait été le desir des Romains de posséder des vases bien travaillés et d'une forme élégante, et quel qu'ait été leur amour pour la variété, il paroît cependant qu'ils n'ont pas employé ces anciens vases grecs, ni comme ornement, ni pour leurs usages domestiques. Aucun auteur ancien ne fait mention de leur usage chez les Romains; aussi n'en a-t-on point trouvé dans les ruines d'Herculanum et de Pompéii. Cependant il n'est pas probable que ni les Romains, ni les habitans de ces deux villes n'aient eu connoissance de ces vases; il faut donc croire qu'on s'est abstenu de les déterrer, parce qu'on les regardoit comme sacrés et comme la propriété des morts, et parce que le respect pour les morts ne permettoit point d'ouvrir et de dépouiller les tombeaux.

Ces vases sont pour nous d'un grand prix, et de la plus haute importance, soit pour leur forme agréable et élégante, soit pour les sujets qui y sont figurés. La forme de ces vases varie infiniment, et toujours elle est gracieuse. Cepen-

dant celle qui ressemble à une cloche renversée, se rencontre le plus fréquemment. Les peintures des anciens vases grecs sont très-intéressantes, non-seulement à cause des sujets qui y sont figurés, mais aussi à cause du dessin; leur étude est donc également utile à l'antiquaire et à l'artiste. Ils servent, au premier, à mieux approfondir les mythes et les traditions de l'ancienne Grèce, à mieux connoître les mœurs et les usages de la vie privée des Grecs; l'artiste y trouve le meilleur modèle de la plus noble simplicité et du dessin le plus pur, et ils lui font connoître l'esprit et le talent des artistes grecs. Ces vases donnent à l'un et à l'autre les meilleures notions sur la forme des armes, des différens vêtemens des anciens Grecs, sur leur manière de se vêtir; ils y trouvent les belles formes que les anciens donnoient à leurs siéges, à différens vases et ustensiles, dont ils se servoient dans l'intérieur de leurs maisons, et que nous pourrons imiter. Plusieurs de ces vases nous apprennent encore comment des statues ou des bas-reliefs mutilés doivent être restaurés, parce qu'on y voit toutes les parties des figures et tous leurs attributs.

Quant aux sujets des peintures de vases, on y trouve le plus fréquemment des sacrifices, des processions et des représentations qui ont rapport à l'initiation dans les mystères de Bacchus et de Cérès. Plus rarement on y trouve des fêtes de famille et des repas ou festins. Quelquefois on y a représenté des mythes des siècles héroïques. Le dessin des figures est d'une grande perfection; il a infiniment de légèreté et de liberté, sans que la justesse et la pureté soient négligées. Les figures sont dessinées avec esprit, et les draperies jetées avec réflexion. La composition est simple; le plus souvent on n'y voit que des figures isolées, placées l'une à côté de l'autre; mais leur pose est noble, et la disposition des groupes est belle et gracieuse. Les contours sont de la plus sublime simplicité. L'extérieur des figures et des groupes est toujours disposé de sorte que l'ensemble se présente aux yeux d'une manière agréable.

« On ne peut guère penser, dit M. Hamilton, que les hommes qui ont travaillé dans les manufactures où se fabriquoient ces vases de terre cuite, aient toujours été des artistes du premier mérite. Les contours sont cependant faits avec tant de perfection sur quelques-uns, qu'on peut croire que Raphaël lui-même, s'il eût vécu dans le même temps, n'auroit pas mieux fait. En réfléchissant aux difficultés qu'ils devoient rencontrer dans l'exécution, sur-tout par rapport à la masse sur laquelle ils opéroient, on ne peut qu'admirer la hardiesse et l'élégance de ces dessins de vase ».

M. Tischbein pense qu'il falloit traiter ces peintures de la même manière qu'on traite aujourd'hui celles qu'on applique sur la porcelaine et la faïence, où il faut toujours exécuter avec la plus grande légèreté et célérité. Car, ajoute-t-il, si l'artiste ne terminoit pas son dessin d'un seul trait, tout étoit gâté, il ne pouvoit pas corriger son dessin, parce que la terre absorbe promptement la liqueur du pinceau qui servoit à tracer les contours. Winckelmann, dans son *Histoire de l'Art*, fait aussi les plus grands éloges de la grande habileté et de la célérité des anciens artistes à tracer ces dessins de vases.

M. Meyer, professeur de dessin à Weimar, n'est pas du même avis; il en a traité dans son Mémoire sur un *vase antique en terre cuite*, qui représente l'enlèvement de Cassandre, et qui appartient à la duchesse mère

de Weimar. Voici ce qu'il y dit à ce sujet : « Il arrive souvent qu'on trouve précisément singulier, admirable et inexplicable, ce dont on pourroit le plus aisément se rendre compte. C'est aussi ce qui est arrivé à l'égard des vases antiques, parce qu'on les comparoit toujours à notre porcelaine et à nos vases de poterie. En les jugeant d'après ces ouvrages, on pouvoit sans doute être étonné avec raison, d'y trouver des compositions belles, gracieuses, et même excellentes. Je puis assurer, ajoute-t-il, que parmi le nombre considérable de vases que j'ai vus, il n'y en a pas un seul d'une certaine grandeur qui ait été évidemment mal peint. Si l'on considère, au surplus, que ces vases servoient plutôt comme objets d'ornemens que comme ustensiles habituels; qu'on les regardoit plutôt comme ouvrage de l'art, que comme meubles de ménage, on peut en conclure que ces vases ont très-rarement été peints par des artistes médiocres ou communs, mais très-souvent par de bons artistes, et quelquefois même par de grands maîtres : alors on peut s'expliquer aisément comment les dessins de ces vases ont en général tant de légèreté, et pourquoi ils ont souvent tant d'élégance et tant de justesse. On ne sera pas non plus étonné, et on ne regardera pas comme une grande difficulté vaincue par le peintre, qu'il ait tracé les contours rapidement et sans s'arrêter, à cause de la mollesse de la terre cuite. C'étoit sans contredit une des moindres difficultés pour les habiles artistes de l'antiquité. Tous ceux qui se connoissent tant soit peu en dessin, savent que tous les contours, sur-tout ceux tracés avec la plume, doivent être faits d'un trait non interrompu, parce qu'une ligne faite à plusieurs reprises ne peut avoir cette délicatesse, cette rondeur dans les contours, que doit présenter celle qui est faite d'un seul trait. En effet, à l'endroit où la ligne a été interrompue, elle forme une certaine inégalité, ou un petit angle, qui lui ôte la pureté qui fait le grand mérite du dessin. C'est pourquoi on regarde comme une des principales règles de l'art, de tracer chaque ligne sans s'arrêter, jusqu'à l'endroit où elle doit se terminer et former un angle avec une autre. Pour donner au dessin de l'exactitude et de la justesse, l'artiste à qui la peinture d'un vase étoit confiée, traçoit avec soin ce qu'on vouloit y figurer. C'est pourquoi on voit encore sur beaucoup de vases, les impressions d'un instrument tranchant avec lequel on indiquoit d'avance les contours à tracer.

Dans le premier volume de la seconde Collection de vases de Hamilton, publiée par M. Tischbein, Hamilton s'exprimoit de la manière suivante sur les procédés suivis par les anciens artistes pour faire leurs peintures de vases. Je pense qu'à l'égard des vases où les figures jaunes sont sur un fond noir, ces figures ont d'abord été découpées dans une matière flexible, telle qu'est notre papier, et appliquées ensuite sur le vase à l'endroit qu'on vouloit qu'elles occupassent; qu'on aura couvert alors le reste du vase d'un vernis noir; de sorte que les contours couverts par les figures découpées, restoient de la couleur naturelle du vase, lorsqu'on ôtoit la matière dans laquelle elles étoient découpées. Je pense qu'on aura ensuite terminé le dessin de ces figures, en y traçant avec le même vernis noir, les lignes qui indiquoient les contours du reste du corps. Ces lignes tracées à la partie intérieure du contour, sont également exécutées avec une légèreté admirable.

Mais dans la préface du second volume de cette même collection, à la page 10, il est lui-même revenu

de cette idée. Voilà comme il s'exprime à ce sujet : J'ai remarqué sur plusieurs vases les contours tracés avec autant d'art que de légèreté dans la terre encore molle, au moyen d'un instrument pointu. Il s'ensuit que le dessin s'exécutoit immédiatement sur les vases mêmes, sans que le dessinateur eût autre chose sous les yeux que ces lignes légèrement imprimées sur le vase. La trace de l'empreinte du pouce que j'ai vue sur un vase de ma collection, prouve d'une manière évidente que le vernis y a été appliqué avant la parfaite dessication du vase.

J'ai dit plus haut qu'on a trouvé beaucoup de vases grecs dans les tombeaux des environs de Nola. La terre de ces vases est extrêmement fine ; les peintures sont d'un jaune rougeâtre, sur un fond d'un noir brillant, et elles sont rarement nuancées d'autres couleurs, ce qui distingue ces peintures de celles des autres vases grecs, qui sont d'un jaune rougeâtre sur un fond d'un noir mat, et souvent nuancées d'autres couleurs. Selon M. Meyer, excellent juge des arts et de l'antiquité, dans sa lettre à M. Bœttiger, sur les vases de la collection de Florence, que ce dernier a insérée dans le second cahier de l'explication des vases de M. Tischbein, ces vases de Nola ont dans la forme et dans le style des figures, une négligence qui lui fait penser qu'ils sont moins anciens que les autres. La beauté de la couverte et la perfection de la main-d'œuvre attestent aussi un temps moins reculé.

Quelquefois on trouve des vases grecs avec des inscriptions. Rarement elles indiquent le nom de l'artiste à qui on doit la peinture. (*V.* Epoiét.) Dans le second vol. de mes *Monumens inédits*, planche 3, page 25, j'ai publié un vase sur lequel on lit le nom de l'artiste *Taleides*, qui l'a peint. On y lit quelquefois le nom de la personne à qui on l'offroit, avec le mot Kalos. *V.* ce mot.

Nous avons sur-tout trois ouvrages consacrés uniquement aux vases grecs ; ce sont les *Picturæ Etruscorum in vasculis*, de Passeri ; Rom., 1767 et 1770, 4 volumes in-fol. On reproche à cet ouvrage que les figures ne répondent pas à la beauté des originaux. D'Hancarville publia ensuite les vases de la première collection du chevalier *Hamilton*, sous le titre suivant : *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton* ; Naples, 1768, 4 vol. in-fol. Cet ouvrage ne rend pas toujours les originaux avec assez de fidélité ; mais un reproche plus fondé encore, est que les sujets peints sur le même vase, sont quelquefois dispersés sur plusieurs planches dans différens endroits d'un même volume, ou même de différens tomes ; et que l'explication des peintures ne se trouve jamais à l'endroit où est la gravure. M. Hamilton, après avoir vendu sa première collection au Musée britannique, s'occupa d'en faire une seconde. Celle-ci a été publiée par M. Tischbein ; il n'a pas donné des gravures coloriées, mais il s'est contenté d'offrir le simple trait des peintures, qu'il paroît avoir souvent embelli. M. Italinsky a rédigé l'explication des vases de cette collection, qui a paru en 4 vol. in-fol., à Naples en 1791 et suiv., sous le titre suivant : *Recueil de Gravures d'après des vases antiques, la plupart d'un ouvrage grec, trouvés dans les tombeaux, dans le royaume des Deux-Siciles, mais principalement dans les environs de Naples, pendant les années 1789 et 1790, tirées du cabinet de M. le chevalier* Hamilton, *publiées par M. Guillaume* Tischbein, *direct. de l'Acad. royale de Peinture à Naples*. C'est sur cette

dernière collection que M. BŒTTIGER a commencé de publier un excellent commentaire archæologique et artistique; il n'en a encore paru que trois cahiers, dans lesquels il a expliqué les quinze premières peintures de vases. On trouve encore des vases grecs dans presque tous les recueils de monumens antiques. DEMPSTER en a donné dans son *Etruria Regalis;* MONTFAUCON, dans son *Antiquité expliquée;* WINCKELMANN, dans ses *Monumenti inediti;* CAYLUS, dans son *Recueil d'Antiquités;* enfin j'en ai publié plusieurs dans mes *Monumens antiques inédits.*

Le cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale possède une collection assez nombreuse de vases grecs en terre cuite, et d'autres vases en bronze et en verre. Le Musée Napoléon possède aussi plusieurs très-beaux vases grecs; il y en a une collection à la manufacture de porcelaine à Sèvres ; elle est remarquable plutôt pour la beauté des formes que pour les sujets qui y sont figurés. S. M. l'Impératrice en a quelques-uns de très-beaux à la Malmaison. Le prince Murat en possède aussi. M. Durand en possède plusieurs très-beaux, et j'en ai publié quelques - uns dans mes *Monumens inédits.* M. Paroi en avoit une belle collection; il en a cédé une grande partie à d'autres amateurs. Les premières collections, et les plus importantes cependant, sont celles qui ont été formées en Italie à Florence, à Rome dans le Capitole, à Capo-di-Monte, où est la collection du roi de Naples, à Vicence, etc. etc. La première collection de M. Hamilton, est en Angleterre, dans le Musée britannique; et M. Hope est aujourd'hui propriétaire de toute la seconde, à laquelle il a joint beaucoup d'autres vases dont il a fait l'acquisition dans ses voyages. Plusieurs autres voyageurs anglais, tels que le lord Elgin, M. Hawkins, en ont également rapporté dans leur patrie. Les cabinets de plusieurs princes, entr'autres celui du roi de Prusse, en possèdent également.

A l'article SARDONYX (*V.* t. III, p. 487), il a été question des *vases murrhins;* au mot ECHEA, de ceux qu'on appliquoit aux murs des théâtres, pour renforcer la voix. Quant aux *Vases de verre,* je renvoie aux mots VERRE et URNE. *Voyez* aussi sur la forme et l'usage de différentes espèces de vases, les mots DIOTA, PATÈRE, PRÆFERICULUM, RHYTON.

VAUDEVILLE, sorte de chanson à couplets, qui roule ordinairement sur des sujets badins ou satyriques. On fait remonter l'origine de ce petit poëme jusqu'au règne de Charlemagne ; mais, selon l'opinion la plus commune, il fut inventé par un certain Basselin, foulon de Vire en Normandie ; et comme, pour danser sur ces chants, on s'assembloit dans le Val de Vire, ils furent appelés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis par corruption Vaudevilles. L'air des vaudevilles est communément peu musical. Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée ; du reste, on n'y sent pour l'ordinaire ni goût, ni chant, ni mesure. Le vaudeville appartient exclusivement aux Français, et ils en ont de très-piquans et de très-spirituels.

VEAU d'AARON, idole adorée par les Juifs, désignée dans leur histoire sous le nom de *Veau d'or.* Quelques auteurs croyent qu'il étoit sculpté en bois, et recouvert seulement de feuilles d'or.

VEINES. Dans les derniers temps de la sculpture, on croyoit montrer un talent particulier, en prononçant fortement les veines, ce qui est contraire à la maxime des anciens. Sur l'arc de l'empereur Septime Sé-

vère, on remarque des veines extrêmement saillantes aux mains de quelques figures idéales de femmes, telles que les Victoires qui portent des trophées; comme si la force, qui est une qualité générale des mains, devoit caractériser ainsi celles des femmes, et être exprimée de cette manière. Ce fut aussi dans le ressentiment de ces parties qu'on plaça l'adresse des artistes avant la restauration des arts. Rien ne montre mieux avec quelle douceur les anciens artistes des temps florissans de l'art, ont rendu les veines, même dans les figures colossales, que le torse du Musée Napoléon, le cou d'une tête colossale de Trajan, dans la villa Albani, et quelques autres fragmens de statues colossales.

VELABRUM; c'est le nom d'un quartier de Rome. Avant Tarquin l'ancien, c'étoit un marais que l'on traversoit avec des barques pour aller sur l'Aventin et ailleurs. Depuis, on dessécha ce marais pour y bâtir des maisons, et le nom de *Vélabre* demeura à toute la vallée d'alentour, jusqu'à ce qu'enfin on le restreignît simplement à deux rues parallèles, situées entre le Capitole et le Palatin; ces rues sont désignées dans les auteurs latins, par les noms de grand et de petit *Vélabre*. Le quartier des deux Vélabres étoit garni de boutiques de marchands, et sur-tout de vendeurs d'huile.

VELARII. Dans l'intérieur des appartemens, les anciens n'avoient point de portes pour fermer les ouvertures ou passages d'une pièce à l'autre; devant chacune on suspendoit un voile, et les esclaves chargés de veiller auprès de ces ouvertures, portoient le nom de *Velarii*. Sous les empereurs, la place de *Velarius domus Augustæ*, étoit une charge importante. On trouvera des détails sur ce sujet, dans PIGNORIUS, *de Servis*, à la page 227; dans SAGITTARIUS, *de Januis veterum*, chapitre 24; dans les *Observations de* LEIPSIUS *sur le chapitre 5 du 3e livre des Annales de* TACITE.

VELARIUM; on appeloit ainsi le grand voile qu'on étendoit par-dessus le théâtre et l'amphithéâtre, pour procurer de l'ombre aux spectateurs. *Voyez* THÉATRE, VOILE, TAPIS.

VÉLIN, peau de veau apprêtée, plus fine, plus unie que le parchemin, sur laquelle on dessine et on peint en miniature. *Voyez* PARCHEMIN.

VÉLITES, soldats de légion armés à la légère. Ils avoient pour armes défensives, un petit bouclier rond, d'un pied et demi de diamètre, et une espèce de petit casque d'un cuir fort, couvert de quelque peau de bête sauvage. Leurs armes offensives étoient l'épée et un javelot de trois pieds de long. Il y en avoit parmi eux qui étoient armés de frondes; ils ne servoient que pour escarmoucher. Sous les empereurs Trajan, Hadrien et Antonin-le-Pieux, les vélites portoient un corselet de fer, ou une cuirasse à écailles de poisson; mais les frondeurs n'étoient vêtus que de leurs habits ordinaires très-retroussés. Les archers ou tireurs d'arc avoient un casque, une cuirasse à écailles, un carquois garni de flèches, et du côté gauche, une epée; enfin ils portoient à la main l'arc avec lequel ils tiroient des flèches.

VELOURS; outre les étoffes de soie dont on faisoit usage au treizième siècle, et qui étoient brochées en or et en argent, on connoissoit, comme aujourd'hui, le velours, le satin qui se nommoit *sanit*, et le taffetas qu'on appeloit *cendal* ou *sandal*. Aussi voit-on le velours figuré dans les plus anciennes peintures. On exécute aujourd'hui des tableaux en velours avec une très-grande perfection.

VELUM. *V.* VOILE, TAPIS.

VENATIONES, c'est ainsi que les

Romains appeloient ces combats inhumains entre les gladiateurs et des bêtes féroces, qu'on donnoit dans les amphithéâtres pour l'amusement du peuple. *Voy.* Amphithéâtre.

Venetus color; azur, bleu de mer. Végèce, en effet, dit que le *venetus color* étoit la couleur des flots de la mer. Une des quatre factions du cirque avoit adopté cette couleur pour se distinguer des autres. Si l'on en croit Lampride, Elagabale faisoit servir sur sa table les poissons dans une sauce bleue, afin qu'ils parussent n'avoir pas changé d'élément.

Vénitienne (Ecole). *V.* Ecole, t. 1, p. 484.

Ventre; point du milieu de la vibration d'une corde sonore, où, par cette vibration, elle s'écarte le plus de la ligne du repos.

Vénus; on donne ce nom à une sorte de coquille employée par les graveurs : il y en a de différentes espèces. On se sert de la partie la plus voisine de la charnière de chaque valve : c'est la plus épaisse.

Verd; est une des sept couleurs primitives des rayons de lumière. Il y a différentes sortes de verds, naturels ou composés, dont on se sert dans la peinture.

Verd-de-gris ou *verdet;* oxyde, ou vulgairement rouille de cuivre, dont on compose différentes teintes de verd. On l'emploie, préférablement à l'huile, pour les treillages, bancs, grilles, etc. des jardins; et en détrempe, pour les lambris d'appartemens. On s'en sert aussi, avec la crême de tartre, pour faire le verd d'eau, tant pour la miniature et enluminure des estampes, que pour le lavis des plans.

Verd de vessie, est une pâte dure préparée avec le fruit de nerprun : cette pâte doit être dure, compacte, pesante, d'un verd-brun, et luisante à l'extérieur. On en fait un verd naissant, qu'on emploie dans la peinture à gouache et dans le lavis.

Verd d'iris; est un extrait de l'iris à fleurs bleues, qui donne une couleur d'un verd tendre, propre pour la miniature, l'enluminure et le lavis.

Verd de montagne, nom d'un oxyde minéral formé par la nature dans les souterrains des mines de cuivre, dont la couleur varie, paroissant tantôt plus, tantôt moins foncé. On l'emploie dans la peinture à détrempe et à gouache.

Verdatre; qui tire sur le verd.

Verds et Bleus; dans les jeux du cirque, les chariots dont les cochers étoient habillés de verd, disputoient le prix à ceux qui étoient vêtus de bleu.

Vérité; selon Mengs, la vérité, dans la peinture, est ce qui existe réellement, ce qui n'est sujet à aucune contradiction, et qui ne diffère pas de la chose représentée. Ce principe peut s'appliquer également à la sculpture.

Vermiculé. En sculpture, le travail vermiculé est un ouvrage rustiqué avec certains entrelacs gravés à la pointe ; de sorte qu'on croit voir des sillons faits par les vers.

Vermillon; poudre très-fine, d'un très-beau rouge, dont on fait usage dans différens genres de peintures, mais il faut qu'il soit bien purifié. Les doreurs s'en servent pour relever l'éclat de l'or bruni, et lui donner plus de lustre. Notre vermillon est le *minium* des anciens, qui estimoient cette couleur jusqu'à en peindre les images des dieux, et même celles des capitaines au jour de leur triomphe. C'est ainsi que, selon Pline, triompha Camille.

Vernir; couvrir une couche de couleur avec du vernis.

Vernis; liqueur ou matière très-molle, composée de différens in-

grédiens, et dont on couvre la surface de différens corps; par cette opération, on veut quelquefois leur donner seulement du lustre, et les préserver des funestes influences de l'humidité; quelquefois on a encore un autre but, celui de relever et d'augmenter l'éclat des couleurs du fond sur lequel le vernis est appliqué. Dans ce cas, il faut que le vernis soit transparent et sans couleur. C'est ainsi qu'on couvre d'une couche de vernis les tableaux et les gravures. Quelquefois on couvre des objets d'un vernis, pour qu'ils aient l'apparence d'être dorés. Il y a des vernis de différentes sortes.

Le *vernis de graveur* est un enduit composé de différens ingrédiens, qu'on applique sur une planche de cuivre, pour y tracer ensuite à la pointe ce qu'on veut graver. Il y en a de dur et de mol, dont on trouve la composition dans le Traité de la Gravure d'Abraham Bosse. *Voyez* EAU-FORTE, GRAVURE.

On appelle *vernis de Venise*, une composition liquide dont se servent les graveurs à l'eau-forte, pour couvrir les écorchures, les faux traits, en un mot, les défauts du vernis précédent.

On appelle aussi *vernis*, l'enduit brillant dont on couvre les ouvrages de poterie ou de faïence. Les vases de terre cuite des anciens ne sont pas enduits de vernis.

Quant au vernis des médailles, je renvoie aux articles PATINE et NUMISMATIQUE.

Il y a un grand nombre d'ouvrages sur les vernis, parmi lesquels je citerai: *Trattato sopra la Vernice chinese,* di *Fil.* BONANNI; Rom., 1720, in-8°. — *Arte de brilhantes Vernizes y des Tinturas fazellas, por occombrar con ellas;* Amb. 1729, in-8°. — *Verhandeling over de Vernissen;* Leyden, 1742, in-8°. avec grav. — *Beschryving van de Chineese, benevens verscheide andere Vernissen;* Leyde, 1756, in-8°. — *Le Vernisseur parfait, ou Manuel du Vernisseur;* Paris, 1771, in-12. — *Traité du Vernis;* Paris, 1772, in-8°. — *L'Art de faire et d'employer le Vernis, ou l'Art du Vernisseur,* par WATIN; Par. 1772, in-8°.; nouv. éd. augm., 1773, in-8°. 3 vol: on y a joint un supplément, 1773, in-8°. Il en a paru encore une autre édition sous ce titre: *L'Art du Peintre, Doreur et Vernisseur;* Liége, 1774, in-8°.; Paris, 1776, in-8°. — *Traité de la composition des Vernis en général, et d'un en particulier qui ressemble parfaitement à celui de la Chine et du Japon;* Paris, 1780, in-12. — *Treatise on Copal oil Varnish;* Lond. 1771, in-8°. — *Nouveau Traité sur les Vernis*, etc. (en allemand); Breslau et Leipsic, 1753, in-8°. — *Instruction sur les Vernis et sur l'art de les employer*, par *Jean. Fréd.* MÜLLER (en allemand); Francfort, 1771, in-8°. — *Préparation de différentes espèces de Vernis*, trad. de l'anglais en allemand; Quedlimbourg, 1780, in-8°.

VERNISSÉ, ce qui est enduit de vernis, soit ouvrage de peinture, soit de poterie, soit de faïence.

VERNISSER; appliquer l'enduit sur de la poterie ou de la faïence.

VERNISSEUR, se dit des peintres en bâtimens et en équipages, qui employent les vernis sur la peinture.

VERNISSURE, est l'application du vernis.

VERRE; matière dure, fragile, transparente, lisse. Comme beaucoup d'autres choses, il doit sans doute son origine au hasard. On lit dans Pline que Sidon fut la première ville fameuse par sa verrerie, et qu'on ne commença à faire du verre, à Rome, que sous Tibère. Le même historien nous apprend que, sous le règne de Néron, on inventa

l'art de faire des vases et des coupes de verre blanc transparent ; ces vases se tiroient d'Alexandrie, et étoient d'un prix immense. Malgré ces passages, De Pauw croit que les Ægyptiens sont, de tous les anciens peuples, ceux qui ont le mieux travaillé le verre, et que la verrerie de la grande Diospolis, capitale de la Thébaïde, est, dans l'ordre des temps, la première fabrique régulière de cette espèce. Suivant le même auteur, les Ægyptiens ont fait beaucoup d'ouvrages difficiles ; car, sans parler des coupes d'un verre porté jusqu'à la pureté du crystal, ni de celles qu'on appeloit *alassontes*, et qu'on suppose avoir représenté des figures dont les couleurs changeoient suivant l'aspect sous lequel on les regardoit, De Pauw ajoute qu'ils ciseloient le verre et le travailloient au tour. Les Ægyptiens savoient encore dorer le verre.

Si l'on en croit Winckelmann, les anciens faisoient, en général, un usage plus fréquent du verre que les modernes. Outre les vaisseaux dont on se servoit pour l'usage ordinaire, et dont on trouve une grande quantité au cabinet d'Herculanum, on en voit encore pour conserver les cendres des morts ; c'étoient des espèces d'urnes déposées dans les tombeaux. Le cabinet d'Hamilton, à Naples, possédoit les deux plus grands vases de verre qu'on ait conservés entiers ; l'un s'est trouvé dans un tombeau près de Pozzuoli, et l'autre a été découvert à Cumes en 1767. Ce dernier étoit rempli de cendres, et déposé dans une cassette de plomb. Parmi des fragmens nombreux de verre ordinaire qu'on a déterrés dans l'île Farnèse, à neuf milles de Rome sur la route de Viterbe, Winckelmann dit avoir examiné quelques coupes cassées, qu'il a jugé avoir passé par le tour ; car il y a remarqué des ornemens très-saillans, qui tenoient au vase par le moyen de la soudure, et qui portoient dans leurs saillies et dans leurs facettes, les marques de la roue du lapidaire. Indépendamment de ces vases de verre commun, les anciens employoient cette matière pour parer les salles de leurs maisons. A cet effet, ils ne se servoient pas seulement de verre d'une seule couleur, ils en prenoient aussi de colorés, et en composoient des espèces de mosaïques. Quant à la première espèce de pavé, on en a trouvé des vestiges dans l'île Farnèse : ce sont des tables de verre de couleur verte, et de l'épaisseur des carreaux de brique de moyenne grandeur. A l'égard du verre composé et coloré, l'industrie des anciens étoit telle qu'elle a de quoi étonner. Winckelmann en cite pour preuve deux petits morceaux ; l'un offroit, sur un fond obscur et colorié, un oiseau ressemblant à un canard, et ayant des couleurs très-vives et très-variées. L'artiste avoit donné au contour un ton tranchant, mais les couleurs étoient belles et pures, et d'un effet très-doux. L'artiste avoit employé, suivant l'exigence des cas, les verres opaques et transparens. Ce qui surprenoit le plus, c'est que le revers offroit le même oiseau, sans qu'on pût reconnoître la moindre différence dans les points et dans les autres détails. Le second morceau, aussi cassé, a paru exécuté de la même manière, c'est-à-dire, composé de plusieurs tranches de verre coloré. On y avoit représenté des ornemens de couleurs vertes, jaunes et blanches, couchés sur un fond bleu. Ces ornemens consistoient en moulures, en cordons de perles, en fleurons, et se terminoient en pointes pyramidales. Tout étoit d'une si grande finesse, que l'œil le plus perçant ne pouvoit suivre les filamens délicats dans lesquels le travail se

perdoit. Une petite baguette de verre, qu'a possédée M. Hamilton, à Naples, montre évidemment le mécanisme de ces sortes d'ouvrages. L'extérieur de ce morceau est bleu, et l'intérieur représente une espèce de rose de diverses couleurs, qui continuent dans la même direction tout du long de la baguette. Comme le verre fluide se tire en une infinité de filets longs et minces à volonté, on peut faire la même opération avec des tranches de verre composées et fondues, qui conservent leur couche marquée en les tirant. Ainsi Caylus pense, d'après cela, que pour composer les morceaux de verre en question, les anciens réduisoient leurs grandes tranches de verre, par cette extension, en une infinité de petits filets.

Les choses les plus utiles que l'on connoisse en verre de travail antique, sont les empreintes et les moules de pierres gravées, tant en relief qu'en creux, avec les ouvrages de demi-bosse de plus grande forme, dont il s'est conservé un vase entier. Les pâtes de verre de pierres gravées en creux, imitent souvent les veines et les bandes de diverses couleurs qui se trouvoient sur les originaux. Deux morceaux très-rares dans ce genre, offrent la saillie des figures, relevée par des feuilles d'or. L'un de ces morceaux représente la tête de l'empereur Tibère; il a appartenu à Byres, architecte à Rome. C'est à ces pâtes que l'on doit la connoissance de plusieurs belles antiques en pierres gravées, dont les originaux n'existent plus. (*Voy.* EMPREINTES et PATE.) Pour ce qui regarde les bas-reliefs de verre d'un plus grand volume, il ne s'en trouve communément que des morceaux cassés, qui n'indiquent que l'intention. Ces morceaux, incrustés dans le marbre ou dans les panneaux, avec des festons peints et des arabesques colorés, servoient à décorer les murs des palais. L'ouvrage le plus considérable en ce genre est un camée décrit par Buonarroti, et conservé au cabinet de la bibliothèque du Vatican : il consiste en une table de verre d'un quarré alongé, longue d'un peu plus de huit pouces, et large de six environ. Ce camée représente Bacchus reposant sur le sein d'Ariane, avec deux satyres; les figures qui sont blanches sont exécutées sur un fond d'un bleu foncé, et n'ont qu'une saillie très-douce. Mais les plus belles choses en ce genre, étoient des vases décorés de figures de relief, tantôt transparentes, tantôt de diverses couleurs, sur un fond brun, et d'une exécution si parfaite, qu'ils n'étoient guère inférieurs aux beaux vases de sardonyx. On ne connoît qu'un seul de ces vases qui se soit conservé entier; ce morceau rare a été trouvé dans l'urne faussement nommée l'urne d'Alexandre Sévère, et qui renfermoit les cendres de la personne morte. Il a un peu plus d'un pied de hauteur, et se voyoit parmi les curiosités du palais Barberini à Rome; mais il fait aujourd'hui partie du cabinet du duc de Portland à Londres. On peut juger de la beauté de ce vase de verre, par l'erreur de quelques écrivains, qui l'ont décrit comme étant d'une véritable sardonyx. Il existe plusieurs dissertations sur ce vase; mais je me bornerai à citer les ouvrages suivans : *Description of the Portland-vase; the manner of its formation, and the various opinions hitherto advanced on the subjects of the bas-reliefs*, by *Josiah* WEDGWOOD; London, 1790, 4°. — *Vermuthungen von der Barberini-Jezt Portland-Vase;* Helmstadt, 1791, in-8°. Ce dernier ouvrage de M. *le comte de Veltheim*, a été traduit en français par M. *E. C. J. Van de* VIVERE, sous ce titre : *Conjectures sur l'urne*

de Barberini, appartenant au duc de Portland, etc.; Helmstedt, 1801, in-8°, avec une planche.

Le cabinet de la Bibliothèque impériale possède un joli fragment d'un vase de verre, représentant la délivrance d'Andromède par Persée. Le relief, d'une belle couleur blanche, est appliqué sur un fond de verre coloré, de l'espèce de celui du duc de Portland.

Quelques auteurs et différens monumens nous apprennent que les anciens eurent aussi l'art de peindre sur verre. (*Voy.* Apprêt et Peinture, tom. III, pag. 175.) On a imaginé, chez les modernes, le secret de peindre sous glace. *Voy.* Méchanographie.

Veruculum; style ou poinçon de l'espèce du *cestrum*, qu'on employoit dans la peinture à l'encaustique. *Voyez* Cestrotum, Cestrum.

Vespéral. *Voyez* Antiphonier.

Vestales. Winckelmann condamne les savans qui ont pris pour des représentations de vestales, des figures de femmes qui ont la tête couverte de leur manteau. Il soutient que cet ajustement, loin de désigner des vierges consacrées au culte de Vesta, ne convient qu'à des femmes mariées. Il ne veut reconnoître des têtes de vestales que dans celles qui sont ceintes d'une large bande qui descend sur les épaules, telles qu'on les voit sur une plaque de métal, avec des lettres initiales qui indiquent leur qualité de vestales. Cette opinion est d'autant plus raisonnable, qu'elle s'accorde avec le seul monument authentique qu'on possède; il est dans le cabinet de la Bibliothèque impériale. C'est un camée qui représente un buste, au-dessous duquel Fabretti lit : *Neratia virgo Vestalis*. La tête est ornée de l'Infule (*voyez* ce mot), terminée et liée derrière par des petits cordons étroits, *vittæ*; cette vierge paroît vêtue de la prétexte brodée de pourpre; une plaque de métal, rapportée par Fabretti, a été aussi jugée authentique, par la ressemblance du buste qu'elle présente avec celui du camée. La figure porte, en effet, le même ornement de tête, avec cette différence, que les rubans qui l'attachent par derrière, sont plus larges et retombent sur les épaules; la draperie est la même, à l'exception néanmoins que le manteau est assujéti sur la poitrine par une large agraffe en forme de médaillon. On lit sur cette plaque le nom de la personne, avec la légende : *Belliciæ modeste*; et dans le champ, auprès du buste, V V, qu'on interprète par *Virgo Vestalis*. L'un et l'autre monumens sont gravés dans les *Osservazioni sopra Medaglioni*, de Buonarroti, XXXVI, nos 1 et 3. On voit aussi des vestales sur quelques médaillons des familles romaines, et notamment sur un denier de la famille Claudia, pl. 2, n° 3, du *Thesaurus Morellianus*; on y lit le mot *Vestalis* en entier.

Vestibule, Vestibulum; les Romains appeloient ainsi la place devant la porte de la maison; elle étoit entourée d'un mur, et c'est-là que les cliens du maître, et ceux qui vouloient lui faire la cour, l'attendoient avant d'être introduits. Comme le vestibule étoit situé au-dehors de la maison, il n'étoit pas regardé comme s'il en faisoit partie. Du vestibule on entroit dans l'Atrium ou dans le Cavædium (*Voyez* ces mots), dans l'un ou l'autre desquels, selon que les habitations étoient distribuées, on entroit immédiatement après avoir passé par la porte de la maison; dans les maisons de campagne, on entroit d'abord dans un péristyle.

Vêtement. Dans beaucoup d'articles de ce Dictionnaire, il est si

souvent question de la manière de se vêtir et de s'ajuster chez les anciens, qu'il seroit déplacé d'en faire ici un sujet à part. On pourra consulter avec fruit les articles Hébreux, Gaulois, Parthes, etc. mais pour ce qui concerne plus particulièrement les Ægyptiens, les Grecs et les Romains, on trouvera des détails satisfaisans et très-étendus aux mots Ægyptien, Ceinture, Chaussure, Costume, Draperie, Lacerna, Manteau, Palla, Pallium, Paludamentum, Toge, Tunique, etc. etc.

Les artistes grecs observoient dans le choix de la couleur des vêtemens de certaines convenances allégoriques. Dans un tableau dont Philostrate donne la description, et qui représente Bacchus et Ariane, ce dieu porte un vêtement de pourpre, ainsi que dans deux tableaux découverts à Herculanum. Une inscription publiée par d'Orville lui donne le même vêtement, pour indiquer la couleur du vin. Les rhapsodes, qui récitoient les poésies d'Homère, cherchèrent aussi à employer ce genre d'allégorie; l'Iliade personnifiée étoit habillée de rouge, par allusion au sang qui fut répandu dans les combats à la guerre de Troie; l'Odyssée avoit un vêtement vert de mer, pour indiquer les longs voyages d'Ulysse sur cet élément. Ce choix de couleurs est mieux fondé que celui d'Annibal Carrache, qui donna une draperie jaune à la Volupté placée à côté de la Vertu et d'Hercule, pour indiquer, suivant le sentiment de Bellori, que les plaisirs de la volupté commencent déjà à se fanner et à jaunir comme la paille, lors même que leur germe est à peine développé.

Vexillarii; nom des porte-enseignes, qui étoient au nombre de deux pour chaque centurie.

Vexillum. Les Romains se servoient indifféremment des mots *signum* et *vexillum*, pour désigner toutes sortes d'enseignes; néanmoins le mot *vexillum* dénotoit d'une manière expresse les enseignes des troupes de cavalerie, que nous nommons étendards, guidons. *Voy.* Enseignes et Labarum.

Via. *Voy.* Voies publiques.

Vibration; le corps sonore en action sort de son état de repos, par des ébranlemens légers, mais sensibles, fréquens et successifs, dont chacun s'appelle une vibration. Ces vibrations, communiquées à l'air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la sensation du son; et ce son est grave ou aigu, selon que les vibrations sont plus ou moins fréquentes dans le même temps. *Voy.* Son.

Vicarier; mot familier par lequel les musiciens d'église expriment ce que font ceux d'entre eux qui courent de ville en ville, et de cathédrale en cathédrale, pour attraper quelques rétributions, et vivre aux dépens des maîtres de musique qui sont sur leur route.

Vicenaria. *Voy.* Tuyaux.

Vicenum quinum. *V.* Tuyaux.

Victimaire; ministre inférieur des sacrifices chez les Romains. Les victimaires, appelés aussi *cultrarii*, étoient ceux qui frappoient les victimes. Ils se tenoient près de l'autel, nuds jusqu'à la ceinture, couronnés de laurier, et tenant la hache ou le couteau. Dans les triomphes, ils marchoient après tous les autres ministres des dieux, conduisant devant eux un bœuf blanc, et portant tous les instrumens nécessaires aux sacrifices. Sur les monumens, les victimaires sont d'ordinaire représentés sans autre vêtement qu'un tablier appelé Limus. *Voy.* ce mot.

Victime, animal destiné au sacrifice. On ornoit sa tête de bandelettes (*Voy.* Vittæ) et d'une couronne, et l'on doroit ses cornes. Chez les Grecs, on ne doroit les cornes que des grandes victimes,

telles que le bœuf et le taureau. Ordinairement les couronnes étoient faites de l'arbre consacré au dieu auquel on sacrifioit : ainsi les victimes de Bacchus devoient être couronnées de lierre; celles de Pan, de branches de pin, etc. On n'immoloit pas indifféremment toutes sortes de victimes; il y en avoit d'affectées et de particulièrement consacrées à certaines divinités. Aux unes, on immoloit un taureau; aux autres, une chèvre, etc. Il les falloit de couleur noire aux dieux infernaux, et blanches aux dieux du ciel. Souvent on attachoit au cou de la victime un écriteau sur lequel étoit écrit le nom de la divinité à laquelle on l'offroit en sacrifice.

Victoire. Au temps d'Homère, les Grecs n'avoient point encore personnifié la victoire; elle prit naissance dans l'imagination d'Hésiode. Suivant un ancien scholiaste d'Aristophane, le père de Bupalus, qui vivoit dans la cinquante-troisième olympiade, est le premier artiste qui ait donné des ailes à la Victoire et à l'Amour. Selon d'autres, ce fut Aglaophon, né à Thasus, qui peignit ainsi le premier ces deux divinités. Il y avoit dans le portique de la citadelle de Sparte, des Victoires assises sur des aigles. Sans doute elles n'étoient pas ailées; car il auroit été inconvenant de les placer sur le plus rapide des oiseaux. Au milieu du fronton du temple de Jupiter olympien, il y avoit une Victoire dorée; sur les degrés du trône, on voyoit quatre Victoires qui dansoient ensemble. Le génie allégorique des anciens, pour exprimer que la victoire vient des dieux, avoit représenté quelques-uns d'entr'eux tenant d'une main cette image. Ces divinités prenoient alors le surnom de *Nicéphores*. Le Jupiter olympien de Phidias avoit dans la main droite une Victoire, qui étoit d'or et d'ivoire, comme la statue du dieu. La Minerve de ce grand statuaire en portoit aussi une. Depuis ce temps, les divinités nicéphores furent très-multipliées, et c'est ainsi que sont représentés Mars, Vénus, Hercule, Jupiter et Minerve. Après avoir personnifié la victoire, on voulut caractériser le genre de triomphes auxquels elle avoit présidé. On la figura sur une proue de vaisseau pour indiquer une victoire navale. C'est ainsi qu'on la voit sur les médailles de Rhodus et de Tripolis en Phœnicie, ainsi que sur beaucoup de médailles impériales. Il reste encore une statue en marbre d'une Victoire navale; elle est gravée dans le Musée *Pio-Clémentin*, t. II, pl. II. Le triomphe obtenu dans les jeux étoit symbolisé par une image de la Victoire placée dans un bige. Elle paroît ainsi sur les beaux tétradrachmes de Syracuse. Le signe de la Victoire dans un bige fut aussi appliqué dans la suite aux succès guerriers. Les Romains adoptèrent volontiers un signe si convenable à leur esprit belliqueux. La *Nikè* des Grecs devint chez eux la déesse *Victoria*. A leur imitation, ils lui élevèrent des temples, des autels, et la figurèrent de mille manières sur leurs monumens, près de leurs trophées, sur leurs arcs de triomphe. Ils fabriquèrent même des espèces d'automates ou de poupées, représentant l'image de la Victoire, qui, à l'aide d'un moyen méchanique, descendoit sous l'arc de triomphe, et posoit une couronne sur la tête du général vainqueur. On fit ensuite des chars ornés d'une Victoire qui tenoit la couronne au-dessus de la tête du triomphateur. Un beau médaillon des Périnthiens offre Caracalla couronné ainsi par la Victoire. Publius Victor parle d'une statue d'or de cette déesse, placée dans le Capitole; elle pesoit trois cent vingt livres, et avoit été

envoyée par Hiéron, roi de Syracuse. Le tympan du temple élevé par Caïus, fils d'Agrippa et petit-fils d'Auguste, étoit orné de quelques Victoires.

Les images de la Victoire sur les médailles romaines sont si multipliées, que leur description formeroit seule un gros volume. Elle est représentée debout, assise dans un bige ou dans un quadrige, suivant ou précédant le char du triomphateur, ou planant au-dessus, lui offrant une couronne ou la lui posant sur la tête, arrangeant un trophée, assise sur un monceau d'armes, appuyée sur une colonne, placée sur un globe, etc. etc. Quelquefois il y a plusieurs Victoires, comme sur les médailles de Marcus Aurélius, avec l'inscription VIC. P., c'est-à-dire, *Victoria parthica.* La Victoire, sur les médailles romaines, se voit aussi dans les mains des divinités que j'ai indiquées plus haut, et elles prenoient alors le surnom de *Victorieuses :* c'est ainsi que sont figurés *Jupiter Victor*, *Minerva Victrix*, *Roma Victrix.* La Victoire se remarque même dans la main des empereurs. On voit sur plusieurs médailles, Marc-Aurèle présentant à Faustine une Victoire qui la couronne. Ce type de la Victoire fut même adopté par les empereurs qui professèrent le christianisme. Les vœux offerts pour les empereurs, sont ordinairement inscrits dans une couronne tenue par une image de la Victoire, et cet usage se trouve sous le règne de Caracalla : une lampe gravée dans les *Lucerne d'Ercolano*, pl. 6, prouve qu'il existoit même au temps d'Auguste. Un attribut distinctif des empereurs romains, étoit d'avoir une Victoire d'or placée près de leur lit. Sur les diptyques faits sous les empereurs, on voit une Victoire comme on en rencontre sur les médailles de plusieurs empereurs chrétiens, depuis Constantin : elle n'étoit plus alors un simulacre superstitieux, mais un symbole. Dans les armées romaines, on portoit une Victoire tenant une couronne de laurier, et placée debout sur un globe : elle suivoit les autres enseignes, et servoit à encourager les soldats. On la voit sur les bas-reliefs de l'arc de Trajan, consacré ensuite à Constantin, et sur celui de Titus.

Rien de plus commun que les images de la Victoire ailée. Ces ailes étoient le plus souvent d'or, d'après le surnom que les poëtes et les auteurs lui donnent presque toujours. Les statues de la Victoire sont très-rares, ou parce qu'elles étoient de bronze, et qu'elles ont été détruites par l'avarice ; ou parce qu'elles ont perdu les symboles distinctifs qu'elles avoient dans les mains ou sur les épaules, et qu'on ne peut plus les reconnoître ; ou parce que la résistance opposée aux empereurs les a souvent forcés de détruire tous les monumens de ce culte. La statue conservée dans le Musée Pio-Clémentin, est une des plus belles qui nous soient restées. Dans mes *Monumens inédits*, t. 1, pl. 33, on voit une Victoire ailée offrir la bandelette et la palme à un vainqueur des jeux athlétiques. Elle est vêtue d'une longue tunique, retenue par une ceinture. Un manteau très-court, composé de deux parties, est placé sur ses épaules ; il s'appeloit *epomis ;* la diploïde et l'hémiploïde, dont parle Pollux, en étoient des variétés. Ce petit manteau, qu'on voit effectivement plié en deux, est presque toujours donné à la Victoire. Il convient parfaitement à une divinité dont l'inconstance a été exprimée par des ailes, par son geste animé, et souvent aussi par sa position sur un globe. C'est à tort que Winckelmann a avancé que la Victoire est toujours coiffée comme Diane. Souvent ses cheveux sont relevés comme ceux de cette déesse ; mais souvent aussi ils flottent au

hasard. On en a un exemple dans une statue du Musée de Florence, rapportée par Gori, pl. 70, et sur une pierre gravée de la collection du Palais royal, t. 1, pl. 40. L'ornement de la tête de la Victoire de mes *Monumens inédits*, est celui qu'Homère appelle *ampyx*: il forme derrière une espèce de treillis indiqué par des traits croisés qui annoncent des vides. La Victoire doit toujours avoir un air riant. J'ai cru devoir donner quelques détails sur cette divinité, imaginée par le génie allégorique des Grecs, si chère au peuple romain, et dont il importe aux Français de bien connoître les symboles, puisque leurs exploits fournissent aux artistes des occasions si nombreuses de la représenter.

Vide; corde à vide, ou corde à jour; c'est, sur les instrumens à manche, tels que la viole ou le violon, le son qu'on tire de la corde dans toute sa longueur, depuis le sillet jusqu'au chevalet, sans y placer aucun doigt.

Le son des cordes à vide est non-seulement plus grave, mais plus résonnant et plus plein que quand on y pose quelque doigt; ce qui vient de la mollesse du doigt qui gêne et intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons joueurs de violon évitent de toucher les cordes à vide, pour ôter cette inégalité de timbre qui produit un mauvais effet, quand elle n'est pas dispensée à propos. Cette manière d'exécuter exige des positions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu. Mais aussi, quand on en a une fois acquis l'habitude, on est vraiment maître de son instrument, et dans les tons les plus difficiles, l'exécution marche alors comme dans les plus aisés.

Vie. Le premier degré de l'expression consiste à donner de la vie aux figures, puisqu'il faut d'abord qu'elles paroissent animées, pour sembler éprouver quelqu'affection de l'ame. Les peintres gothiques ne savoient pas donner à leurs figures l'apparence de la vie, et depuis que l'art a fait de si grands progrès, il n'est encore accordé qu'à un petit nombre d'artistes d'imprimer cette apparence à leurs ouvrages. Deux parties de l'art contribuent sur-tout à donner la vie; le dessin, qui exprime avec justesse les mouvemens; le clair-obscur, qui donne le relief aux objets. Une touche savante achève d'animer la composition.

Vielle. La vielle fut autrefois en France un instrument distingué. Mais il est constant que celui qui est désigné sous ce nom dans nos vieux auteurs, n'est point la vielle telle qu'on la connoît aujourd'hui. Ce qu'ils nomment vielle paroît être notre *pardessus-de-viole*, ou le violon. Ainsi vielle, viole, violon, sont synonymes; et vieller, violoner, signifient jouer du violon. On doit d'autant moins douter que la vielle se jouoit comme le violon, que toujours les mots arçon et archet s'y trouvent joints. D'ailleurs, les miniatures des manuscrits la représentent avec la forme du violon. Or, c'est contre toute raison que certains écrivains prétendent que les mots archet et arçon sont les noms de la manivelle ou poignée de la vielle.

La vielle proprement dite est un instrument à cordes, composé de deux parties principales, la table et le manche, auquel sont d'ordinaire adaptées quatre cordes avec des chevilles. Deux de ces cordes servent de bourdons, qu'on peut mettre à l'unisson ou à l'octave l'une de l'autre. Les deux autres cordes s'étendent tout le long du manche, et font la fonction de monochorde, rendant toutes sortes de tons par le moyen des touches du clavier de cet instrument, et d'une roue qu'on gouverne à son gré avec une petite

manivelle. On peut multiplier à la vielle le nombre des cordes, des touches et des marches. Si l'on a six bourdons qui fassent l'octave, la douzième, la quinzième, la dix-septième et la dix-neuvième, on variera l'harmonie à l'infini. Il faut que la roue, qui sert comme d'archet aux bourdons et aux autres cordes, soit bien polie et frottée de colophane. Il y a des vielles faites en corps de luth, et d'autres en corps de guitare : les premières ont plus de force ; les secondes plus de douceur. Le clavier est composé de treize touches noires et de dix blanches : son étendue ordinaire est de deux octaves, du sol à vide au sol d'en haut. L'instrument s'accorde en *C sol ut* et en *G re sol*, les deux seuls tons dans lesquels il se joue. On donne six cordes filées en laiton aux vielles en corps de luth, et quatre aux vielles en corps de guitare. Le mouvement de la roue se divise en tour, demi-tours, quarts, trois-quarts, demi-quarts de tour, etc. division qui a rapport aux valeurs des notes. Les coups de poignet dépendent souvent du caractère de la pièce et du goût du musicien. Les cadences se font toutes du premier doigt, qui bat la note au-dessus de celle sur laquelle la cadence est marquée, et qui est touchée par le second doigt. Les autres agrémens, suivant les lois ordinaires des autres instrumens. On a d'*Antoine* Terrasson, une *Dissertation sur la Vielle*, 1741, in-12 ; elle est insérée dans les *Mélanges d'Histoire, de Littérature et de Jurisprudence*, du même auteur ; 1768, in-12.

Vierge. Le mot *vierge* n'est employé dans l'art de peindre, que comme attribut de certaines couleurs artificielles. Lorsque le peintre a empâté une partie de son tableau, à laquelle il veut donner la dernière main, il fond alors, ou noye les teintes les unes dans les autres, pour en faire perdre à l'œil les différences, et en rendre les degrés insensibles. Ce travail, en arrondissant les corps, en ôtant la crudité des couleurs naturelles, fait perdre cependant aux teintes de leur fraîcheur. C'est alors que le peintre qui a la pratique du coloris, place de côté et d'autre des teintes qu'on nomme *vierges*, parce qu'il ne les mélange plus sur son tableau. Il atteint à la perfection de cette pratique, si cette teinte, toute fraîche qu'elle est, n'est point dure, crue, tranchante, et si elle est du ton convenable à son plan. On nomme *sales* (*Voy.* ce mot) celles qui sont l'opposé des teintes vierges.

Vierge-Marie. *Voy.* Marie.

Vieux-maîtres. *Voy.* Petits-maîtres.

Vif ; dans les beaux-arts ce mot est employé dans différentes acceptions, mais toujours en bonne part. Vif est ce qui a abondance de vie ; celle-ci consiste dans une force interne des choses, qui agit d'une manière particulière. Mais on se sert de l'expression *vivacité* pour désigner, non pas la grandeur, mais la prompte manifestation de cette force. Il y a des hommes d'un caractère froid qui agissent avec une force extrême, et cependant avec le plus grand calme, et auxquels on n'attribue pas de la vivacité. Des couleurs *vives* sont des couleurs claires, qui frappent fortement l'organe de la vue, et qui ont un certain éclat. Dans la musique et dans le discours on appelle vif tout ce qui est débité avec force et prestesse. Un esprit vif est celui qui saisit promptement, et qui passe facilement d'une idée à une autre ; celui qui sent avec force et avec promptitude, et qui passe facilement d'un sentiment à un autre. Mais pour que cette rapidité produise une impression utile, il faut qu'en même temps les idées soient claires.

La lenteur et la froideur sont

absolument le contraire de la vivacité, et produisent toujours une impression désagréable. Ce qui est doux et insinuant, paroît aussi lui être opposé en quelque sorte; mais il en résulte un contraste qui peut souvent être agréable. Dans les beaux-arts la vivacité plaît aussi bien que la douceur, l'une et l'autre suivant les circonstances et le caractère de l'ensemble. L'artiste doit avoir de la vivacité ou de la douceur, suivant la nature de l'objet qu'il a à traiter, ou des sensations qu'il se propose de réveiller et d'inspirer.

La vivacité plaît déjà en elle-même, abstraction faite de ses causes et de ses effets; mais prolongée trop long-temps et sans interruption, elle empêcheroit l'action de la raison calme et de la réflexion. On peut dire que dans les ouvrages de goût la vivacité ne peut être, sans inconvénient, une propriété générale; mais souvent il peut être utile qu'elle en soit le caractère principal et saillant, parce que ces ouvrages peuvent servir à stimuler des esprits froids, paresseux ou trop sérieux. Des chansons vives, avec de bonnes mélodies, peuvent sur-tout produire cet effet. Tout ce qui est comique et badin, lorsqu'il n'y a rien qui blesse le bon goût, peut servir au même but.

Dans la musique les mots *vif*, *vivement*, en italien *vivace*, marquent un mouvement gai, prompt, animé; une exécution hardie et pleine de feu.

VIGNE; les vignes de quelques contrées de l'Ægypte ont été très-célèbres dans l'antiquité. On voit sur la mosaïque de Palæstrine une jolie treille garnie de raisins. La corne d'abondance de la statue du Nil renferme des raisins. On trouve la vigne comme ornement sur beaucoup de monumens antiques. *Voy.* GRAPPE DE RAISIN et PAMPRE.

Dans de vieux ouvrages français on appeloit *vignes* ces belles campagnes en Italie, sur-tout aux environs de Rome, que nous désignons par le mot VILLA. *Voy.* ce mot.

VIGNETTE; on donne ce nom aux gravures qui décorent les livres; mais ce mot a reçu une signification trop étendue. Il devroit, suivant son étymologie, signifier seulement les gravures qui décorent le haut des pages, parce que ces gravures ont remplacé l'ornement que les miniaturistes peignoient autrefois au haut des pages des manuscrits, et qu'on nommoit vignettes, parce qu'il représentoit souvent des feuilles de vigne. Cependant on appelle aussi généralement vignettes, toutes les peintures des manuscrits. Après l'invention de l'imprimerie, on a remplacé ces miniatures par des gravures en bois, puis en taille-douce. On a conservé l'ancien nom à ces sortes d'ouvrages, quoiqu'ils n'eussent plus rien de commun avec l'ornement appelé vignette, que d'occuper la même place; et, par extension, on a aussi donné le même nom aux gravures qui servent de frontispices aux livres, ou qui sont répandues dans le corps de l'ouvrage, auquel les sujets qu'elles représentent ont ordinairement rapport.

VIGUEUR, VIGOUREUX; bien que le mot vigueur serve souvent à caractériser celle des formes, et que l'on puisse dire le dessin vigoureux de Michel-Ange, les formes vigoureuses de l'Hercule Farnèse, ou des figures d'Annibal Carrache, néanmoins les mots vigueur et vigoureux s'emploient le plus communément en parlant du coloris. Ce mot *vigoureux* se dit donc, en peinture, d'un tableau dont les lumières sont fortes, et dont les ombres arrondissent bien les objets, en sorte que l'opposition des

unes et des autres soit si bien ménagée, qu'elle fasse une grande impression sur l'œil, sans le frapper avec dureté. La première manière du Guide fut mâle et vigoureuse; le Giorgione est un peintre vigoureux. De quelque manière que l'on se serve des mots *vigueur* et *vigoureux*, ils sont toujours pris en bonne part, et font l'éloge du morceau dont on parle.

VILLA ; ce mot latin signifie une *maison de campagne*, une *ferme*, une *métairie* ; quelquefois les anciens se sont aussi servi de ce mot pour désigner une *bourgade* ou un *village*. Le mot *villa* a conservé ces deux significations dans les bas temps et dans le moyen âge. Il est employé dans les Capitulaires de Charlemagne. Ces *villæ* ou maisons de campagne ont été l'origine d'une infinité de villes, de bourgs et de hameaux, dont les noms commencent ou finissent par *ville*. C'est ce qui a donné pareillement l'origine aux mots français *ville*, *village*, comme si on eût voulu désigner par ce mot un nombre d'habitations bâties auprès d'une *villa* ou maison de campagne.

A l'article MAISON DE CAMPAGNE on trouvera quelques observations sur ces habitations en général. Dans celui-ci je parlerai des maisons de campagne des anciens, sur-tout de celles des Romains, qu'on désigne particulièrement par le mot *villa* dont on se sert encore aujourd'hui en Italie pour désigner les grandes campagnes, enrichies d'édifices et disposées d'une manière à-peu-près semblable à celle des anciens. Les Grecs et les Romains savoient très-bien apprécier les agrémens qu'offre le séjour de la campagne. Les Athéniens riches et aisés préféroient le séjour de la campagne à celui de la ville. Ils y passoient la plus grande partie de l'année, pour administrer et exploiter eux-mêmes leurs biens, et pour assister à la moisson, à la vendange et aux autres fêtes champêtres. Ils quittoient ce séjour à regret, et ne retournoient dans la ville qu'aux jours de fêtes, ou lorsque des affaires les y obligeoient, ou que les troubles de la guerre les y forçoient. Leurs *villæ* ou maisons de campagne durent donc bientôt devenir un objet particulier de leur attention. On songea à donner à ces édifices, qui servoient de séjour ordinaire aux riches, tous les agrémens et toutes les commodités possibles.

En construisant des maisons de campagne, les Grecs avoient l'attention de choisir, pour le logement du propriétaire, une exposition telle qu'il fût chaud en hiver, et qu'en été on y jouît d'une certaine fraîcheur. On l'exposoit ordinairement au midi, de sorte qu'en hiver les rayons obliques du soleil pouvoient y entrer et échauffer les appartemens. Comme en été le soleil est plus élevé et qu'il darde ses rayons perpendiculairement, on avoit la précaution de construire, devant le corps-de-logis, un portique dont le toit, saillant sur la façade de la maison, empêchoit les rayons du soleil de pénétrer dans le logement. Quant aux chambres des femmes, elles étoient dans les *villæ*, ainsi que dans les maisons de la ville, séparées de celles des hommes par des salles de bains. Les chambres dans lesquelles on conservoit les *cimelia*, c'est-à-dire, les vases et autres objets précieux, ainsi que les vêtemens, étoient dans la partie de derrière de la maison, pour être plus en sûreté. Les parties de la *villa* destinées aux usages économiques, étoient distribuées et placées différemment. Le bled étoit gardé dans un endroit sec, le vin dans un lieu frais, et on avoit soin de donner la clarté né-

cessaire aux salles dans lesquelles on se livroit aux occupations domestiques. A côté de la maison de campagne étoient différens jardins, dont l'un contenoit les plantes potagères, l'autre les arbres fruitiers, et un troisième des fleurs. Plus loin étoient des champs, des vignes et des plantations d'oliviers. *Voyez* Jardins.

Du temps d'Aristide et de Périclès, les maisons de campagne étoient encore fort simples. On les embellit à mesure que les Grecs s'adonnèrent davantage au luxe, sur-tout au temps d'Alexandre-le-Grand. Alors on donna à ces maisons toute la richesse et la magnificence possible : on y trouvoit tout ce qui appartient aux aisances d'un homme riche. En cela les Grecs ont été surpassés par les Romains; ce sont ceux-ci qui ont donné aux maisons de campagne le nom de *villæ*. Dans les premiers temps les *villæ* des Romains étoient peu considérables ; mais, par la suite, on les agrandit tellement, qu'elles contenoient tout ce que les richesses et la prodigalité pouvoient procurer pour les jouissances de la vie.

Les Romains aimoient la vie champêtre avec passion; ils s'éloignoient de la ville aussi souvent qu'ils le pouvoient, pour se rendre dans leurs *villæ*, et y administrer leurs possessions. Ils regardoient même comme des paresseux ceux qui ne quittoient point la ville. Selon Varron, on n'alloit ordinairement en ville que tous les neuf jours pour y faire ses affaires, et les huit autres étoient consacrés aux travaux champêtres. Même dans les temps suivans, lorsque les Romains distingués ne s'occupoient plus eux-mêmes de l'agriculture, ils aimoient à quitter la ville et à se rendre dans leurs *villæ*, pour y jouir des plaisirs de la vie champêtre. C'est là que, délivrés de soins, ils s'appliquoient à l'étude de la philosophie, et à d'autres occupations littéraires. Afin de ne pas être obligés de renoncer à la vie champêtre, les sénateurs romains, à qui, dans de certaines époques, il n'étoit pas permis de quitter la ville, établissoient, près de Rome, de petits jardins ou villæ, que l'on considéroit comme appartenant encore à la ville; et, selon Pline, les mots *villa* et *hortus* étoient même synonymes dans les temps reculés. Les anciens auteurs font souvent mention de ces jardins ou villæ; tels sont les *horti Asiniani, Epaphroditiani, Pallantiani, Torquatiani, Sallustii, Agrippæ, Cæsaris, Crassipedis, Luculli, Mæcenatis, etc.* J'observerai que le mot *hortus* des Latins est dérivé du mot grec *chortos*, qui signifie *enceinte*. D'autres Romains, à qui leurs occupations ne permettoient point de s'absenter long-temps de la ville, imitèrent bientôt l'exemple des sénateurs; cependant ils préféroient toujours le séjour de leurs *villæ* plus éloignées à celui de ces jardins.

Dans les temps où les Romains vivoient avec simplicité, et lorsqu'ils ne connoissoient pas encore le luxe et la prodigalité, leurs maisons de campagne étoient comme leurs maisons de ville. On n'y voyoit ni peintures, ni dorures, ni marbres, ni statues, ni d'autres ornemens magnifiques. Les *villæ* de Marcus Caton étoient si rustiques, que les murs étoient sans crépissure. La *villa Publica*, dans les environs du Champ-de-Mars, qui étoit destinée aux plaisirs du public, et dont la mémoire s'est conservée sur un denier de la famille *Didia*, avoit la même distribution; et, selon Sénèque, dans sa quatre-vingt-sixième épître, la *villa* de Scipion l'Africain étoit de la même simplicité. Cette dernière paroît avoir eu quelque ressemblance avec les châteaux de nos anciens chevaliers. Elle étoit con-

struite en pierres de taille, et de tous les côtés il y avoit des tours pour sa défense. La forêt qui en dépendoit étoit entourée d'un mur.

Dans ces temps reculés, ce n'étoit pas le plaisir qu'on avoit pour but dans la culture de ces villæ, et il n'y avoit point de plantations élégantes, semblables à celles des jardins; tout tendoit à l'utile; on y cultivoit sur-tout des légumes. On se contentoit alors d'une petite campagne, pourvu qu'elle fût fertile; et on ne donnoit pas aux *villæ* plus d'étendue que n'en comportoit celle des terres qui en dépendoient.

Dès que les Romains, par les conquêtes qu'ils avoient faites en Asie, en Grèce et en Sicile, eurent acquis des richesses et eurent appris à connoître le luxe de ces contrées, ils songèrent à aggrandir et à embellir leurs *villæ*. Bientôt elles devinrent absolument le contraire des anciennes; autrefois on n'avoit eu d'autre but que l'utile, alors on ne songea qu'à l'agréable.

« Nos ancêtres, dit Varron dans le 13e chap. du premier livre de son ouvrage *de Re Rustica*, donnoient à leurs *villæ* une étendue relative à la quantité de fruits et de productions de la terre; aujourd'hui on ne voit que profusion; ils donnoient plus d'étendue aux bâtimens économiques qu'aux habitations; aujourd'hui on fait le contraire. Autrefois on faisoit l'éloge d'une *villa*, lorsqu'il y avoit une bonne cuisine, de grandes écuries, et des magasins assez vastes pour conserver l'huile et le vin; aujourd'hui les *villæ* de Metellus et de Lucullus surpassent de beaucoup celles destinées à l'usage public. Ces hommes n'ont d'autre soin que de donner une exposition fraîche aux salles à manger d'été, d'exposer, au contraire, au soleil, les appartemens destinés à être habités en hiver, au lieu que nos ancêtres songeoient plutôt à l'exposition qu'il convenoit de donner aux lieux destinés à y conserver le vin et l'huile ». Horace, dans la quinzième ode du troisième livre, se plaint aussi du luxe de ses contemporains, qui, à force de construire des édifices vastes et magnifiques, ne laissoient plus de terrein pour l'agriculture, et qui changeoient les champs fertiles en jardins d'agrément. Il oppose à cette profusion la simplicité des temps antérieurs, où chaque particulier possédoit peu, et où l'on employoit presque tout à la conservation de l'état. Cicéron, dans son cinquième discours contre Verrès, se plaint que, de son temps, les richesses dea nations entières étoient dans les mains de quelques particuliers, que les trésors d'Athènes, de Pergame, de Cyzique, de Milet, de Chios, de Samos, tout ce que l'Asie, l'Achaïe, la Grèce et la Sicile renfermoient de précieux, étoit renfermé dans quelques *villæ*, et on ne cachoit pas même cette avidité, mais on la satisfaisoit publiquement. Alors un Romain opulent auroit eu honte de posséder une petite campagne, et d'habiter une *villa* où on n'auroit pas remarqué par-tout le luxe et la profusion. Les *villæ* eurent l'étendue de villes, et la plupart des propriétaires ne se contentoient pas d'avoir une seule belle *villa*; il falloit en avoir deux, trois ou plusieurs, qui rivalisoient en magnificence et en beauté. Ces *villæ* offroient toutes les commodités nécessaires aux jouissances de la vie; tout y étoit disposé de manière à flatter les sens agréablement. Les édifices destinés à l'usage du propriétaire, contenoient des chambres d'habitation, celles à coucher et à manger, différentes salles, des bains et tout ce qui appartenoit à une habitation de ville très-commode d'un riche Romain;

c'est pourquoi on donnoit, à une pareille *villa*, le nom de *villa urbana*. Il y avoit des appartemens somptueux pour chaque saison, des stades, des portiques et d'autres parties, qu'on désignoit le plus volontiers par des noms grecs. Auprès de ces édifices étoient la *villa Rustica* et la *villa Fructuaria*, destinées aux usages économiques; elles contenoient les étables, les écuries, les granges, les greniers, les caves, les pressoirs, etc. Non-seulement les maisons de campagne elles-mêmes étoient bâties avec cette magnificence, mais les terres qui les environnoient et qui y appartenoient, les jardins, les prairies, les champs de blé, les vignes, les vergers, les forêts, les ménageries ou parcs, étoient tellement liés ensemble, qu'il en résultoit un accord très-agréable. Il y avoit, dans l'enceinte de la *villa*, des petits édifices qui ne servoient qu'à l'agrément; on faisoit traverser les champs par des ruisseaux et des rivières; la campagne étoit entrecoupée de viviers et de grandes pièces d'eau; des collines et des montagnes alternoient avec la plaine; des buissons et des forêts avec des places libres, et par-tout on tâchoit de ménager de belles échappées de vues. On y avoit des viviers particuliers pour les différentes espèces de poissons qu'on vouloit nourrir; on y construisoit des volières, dont les unes n'étoient peuplés que d'oiseaux chanteurs (*Voyez* Volières); les autres contenoient des oiseaux destinés pour être servis sur la table des propriétaires. On y avoit aussi des Parcs (*Voy.* ce mot), dans lesquels on nourrissoit et engraissoit du gibier; on en avoit même pour y nourrir des escargots et des Musaraignes. *Voy.* Loirs, Limaçons, Gliraria.

Les *villæ de Lucullus* se distinguoient par leur profusion et par leur magnificence. Il fit construire quelques édifices dans la mer même; et dans ses terres il fit creuser des viviers immenses; c'est pourquoi Pompée l'appeloit le *Xerxès romain*. Lucullus avoit des *villæ* particulières pour l'été, et d'autres pour l'hiver. Celle qu'il appeloit *Tusculanum* n'étoit destinée que pour l'été; il y avoit établi, pour cette raison, beaucoup d'allées et de promenades en plein air. Pompée l'ayant un jour blâmé, selon Plutarque, de ce qu'il n'avoit songé qu'aux agrémens de l'été en établissant cette *villa*, et qu'il n'avoit point eu égard à l'hiver, Lucullus lui répondit: Crois-tu donc que je sois moins sage que les cigognes et les grues, et que je ne change pas de demeure suivant les saisons?

A cette époque il y avoit cependant encore des hommes distingués, tels que César, Auguste, Marius, Pompée, Cicéron, Varron, etc. qui, à la vérité, avoient plusieurs *villæ*, et qui montroient du goût dans leur distribution, mais qui cherchoient aussi à éviter un luxe superflu, et à ne point occuper, pour leur agrément, un vaste terrein, qui auroit pu servir à l'agriculture. Une preuve du peu de plaisir que faisoient à Auguste les *villæ* trop magnifiques, c'est que, selon Suétone, il fit complètement raser la *villa* que sa fille Julie avoit fait construire avec des frais énormes, et que ses propres *villæ* étoient de la plus grande simplicité; elles étoient entourées d'allées et de bois d'agrément; leur ornement ne consistoit point en statues, mais en objets qui se distinguoient, soit par leur rareté, soit par leur antiquité. C'est ainsi qu'on y voyoit, selon Suétone, une collection d'anciennes armes, et une autre de très-grands ossemens d'animaux. Bientôt cependant la fureur d'avoir d'immenses *villæ* se montra dans toute sa

force. Tibère avoit douze *villæ* dans l'île Caprée, son séjour favori. Elles étoient toutes situées sur la côte orientale de l'île, et on y jouissoit d'une vue délicieuse. On pense qu'elles étoient consacrées aux douze grandes divinités, et qu'elles portoient aussi leurs noms. Nous ne connoissons plus les noms que de deux de ces *villæ*; la première avoit celui de Jupiter, et la troisième celui de Cybèle. La première étoit la plus célèbre et la plus magnifique. Il y avoit un beau palais qu'Auguste avoit fait construire, mais que Tibère avoit agrandi et embelli. On trouve encore des ruines de toutes ces *villæ*; les plus belles sont celles de la première, de la seconde, de la troisième et de la douzième. Il reste de la première *villa* différentes rangées de chambres qui se prolongent depuis le pied du promontoire jusqu'au mont *Laureus*, aujourd'hui appelé *Lauro*; on y voit aussi plusieurs restes d'aqueducs. On distingue encore de la seconde *villa*, une galerie couverte, dont la position est extrêmement agréable, et beaucoup de ruines d'autres édifices. Dans la troisième *villa* il y avoit un temple dont les ruines, ainsi que toute la contrée, sont d'un effet pittoresque; à côté de ce temple il y avoit beaucoup de chambres. La douzième *villa* étoit bâtie sur les bords de la mer, et l'on voit, par les ruines qui subsistent encore dans la mer même, que cet édifice doit avoir été de la plus grande magnificence. On peut consulter, sur ces *villæ* de Tibère dans l'île de Caprée, la treizième *des lettres* de NORBERT HADRAWA, *sur différentes antiquités découvertes dans l'île de Caprée.* A peu de distance de Rome, cet empereur établit également une campagne, qu'on appeloit la *villa de l'Empereur.*

Dans la construction de ses *villæ*, Caligula cherchoit sur-tout à exécuter ce qui avoit paru impraticable jusqu'à lui. Il fit construire des édifices dans les endroits où la mer étoit profonde et orageuse. Il fit tailler et creuser les rocs les plus durs, mettre de niveau avec la plaine des élévations très-considérables, combler des vallées, établir des digues et des chaussées extrêmement coûteuses, etc. Néron, qui poussoit la profusion à l'extrême dans tous ses édifices, et qui avoit réuni tout ce que la magnificence la plus recherchée pouvoit produire dans la construction de son palais à Rome, connu sous le nom de *palais d'or* ou *doré*, fit établir, auprès de cet édifice, des jardins d'une étendue extraordinaire. Ces jardins contenoient des champs, des vignes, des pâturages, des parcs ou ménageries, peuplés de toutes sortes de gibier. Il y avoit aussi un étang qui ressembloit à un petit lac, et dont les bords étoient tellement couverts de bâtimens, qu'on croyoit voir une ville. Dans sa 86e lettre, Sénèque compare les mœurs de son siècle avec celles des temps précédens, et à cette occasion, il s'arrête sur-tout aux *villæ*, pour blâmer le luxe qu'on déployoit alors, et qu'il compare à la simplicité de l'habitation et sur-tout du bain de Scipion l'Africain.

La *villa de l'empereur Hadrien* n'étoit pas décorée avec tant de profusion que les édifices de Néron; cependant elle se distinguoit par sa magnificence et par son étendue. Elle étoit située près de Tivoli, sur une plaine élevée, dans laquelle on jouissoit d'une vue vaste et agréable. On a lieu de regretter qu'aucun auteur ancien ne nous ait laissé de description exacte de cette campagne, par laquelle nous puissions apprendre quelle étoit sa distribution. Nous n'avons, à ce sujet, qu'une indication dans le vingt-quatrième cha-

pitre de la *Vie d'Hadrien*, par Spartien, qui nous apprend que, dans cette *villa*, on avoit imité les contrées et les sites les plus célèbres de la Grèce et de l'Ægypte; que, par cette raison, on avoit donné aux différentes parties de cette *villa*, les noms de *Lyceum*, *Academia*, *Prytaneum*, *Canopus*, *Pœcile*, *Tempe*, *etc.* Pour que rien n'y manquât, on y avoit même représenté le Tartare. Si l'on considère l'étendue du terrein qu'occupent encore aujourd'hui les ruines de cette *villa*, qu'on évalue à environ dix milles d'Italie, en voyant ces nombreux restes de temples, de bains, de palais, de galeries souterraines et de jardins; si l'on considère combien les anciens empereurs en ont déjà fait enlever, combien en a péri par les dévastations du temps, par celles de la guerre, ce qu'on y a déterré de statues, de vases, de colonnes et d'autres ouvrages de l'art, depuis les derniers siècles, on sera étonné de l'étendue de cette *villa*, et de sa magnificence. Aujourd'hui tout est tellement dévasté, qu'on ne découvre plus de vestiges des endroits indiqués par Spartien. Il est absolument impossible de se faire aujourd'hui, des ruines subsistantes, une idée claire de l'ensemble. Les plans de la *villa Hadriani*, donnés par Ligorio, Peyre et Piranesi, sont très-inexacts, et en grande partie faits et imaginés par ces auteurs.

Les *villæ d'Antonin-le-Pieux*, *de Vérus* et *des Gordiens*, sont citées par les anciens auteurs comme très-belles. Antonin-le-Pieux avoit une *villa* à *Lavinium*, dans la contrée où est aujourd'hui Palestrine. Les ruines de cette *villa*, qui consistent en terrasses et en grandes constructions de maçonnerie, nous font connoître son étendue. Auprès de la *villa Claudia*, Vérus établit une *villa* devenue fameuse parce qu'il y fit souvent, avec ses affranchis, les repas les plus somptueux. La *villa* des *Gordiens*, située près de Præneste, se distinguoit par de grands portiques, dont les colonnes, au nombre de deux cents, étoient faites du plus beau marbre, et sur-tout par des bains magnifiques qui, à l'exception des thermes de Rome, n'avoient point leur égal dans l'univers.

Pour donner une idée juste de la distribution des *villæ* des Romains, il faut d'abord parler de leur situation, des contrées qu'on regardoit comme les plus propres pour y placer une *villa*: ensuite de la distribution des maisons de campagne et des différentes espèces de *villæ*; enfin de la distribution des terres qui en dépendoient.

On avoit soin de choisir une contrée fertile et salubre, pour que la *villa* offrît un séjour agréable et utile pour les travaux de l'agriculture; d'avoir un chemin agréable et commode, un bon voisinage et une quantité suffisante de bonne eau. Un bon chemin, dit Columella, fait que le propriétaire va souvent visiter sa campagne, et qu'on y peut transporter facilement tout ce qui est nécessaire à l'agriculture. On aimoit aussi que le chemin fût agréable; tel étoit celui qui conduisoit à la *villa* de *Pline*, appelée *Laurentinum*, et dont il nous donne la description au commencement de la dix-septième lettre du second livre. On aimoit encore d'avoir près de sa *villa* une rivière navigable, qui non-seulement répandît plus de charmes sur la contrée, mais qui facilitât aussi le transport des productions, etc. De bons voisins étoient regardés par les Romains comme l'agrément le plus précieux d'une *villa*. On préféroit les lieux qui étoient à peu de distance de Rome. Pline regarde cela comme un grand avantage de son *Laurentinum*. Dans le second chapitre de son premier livre sur

l'*Agriculture*, Columelle indique ce qu'il exige pour qu'une *villa* ait une belle position. Les Romains préféroient sur-tout, pour y placer leurs *villæ*, la Campanie, et principalement les environs de Baiæ; aussi c'est-là qu'on en a trouvé le plus grand nombre. Quelques contrées du Latium n'étoient pas moins belles, et les riches Romains recherchoient les environs de Tusculum et de Tibur.

Les environs de Baïæ étoient si charmans, qu'ils paroissoient destinés, par la nature elle-même, aux plaisirs de la vie; on y trouvoit en abondance tous les agrémens que la nature peut donner à une contrée. Selon Horace, les charmes de ce lieu surpassoient ceux de toutes les parties de la terre. C'est-là, selon Virgile, que le printemps étoit éternel, que les troupeaux mettoient bas deux fois par an, que les arbres donnoient deux fois des fruits. Martial appelle Baïæ, le rivage doré de Vénus, le don le plus agréable de la nature, qu'il ne saura jamais chanter d'une manière assez digne. L'austère Sénèque, au contraire, dit que c'est le séjour du luxe, et qu'il ne voudroit pas y habiter. La situation de Baïæ est en effet extrêmement attrayante; placée au fond d'un golfe, entourée d'un demi-cercle de montagnes, la variété produite par ces nombreuses collines, ces vallées, ces habitations, ces champs cultivés, par le contraste des montagnes verdoyantes avec des volcans arides, la richesse de la nature, le charme inexprimable répandu sur toute la contrée, les bains chauds et salutaires qu'on y trouve, tout, en un mot, attachoit les Romains au point que les plus grands hommes d'état aimoient à y séjourner et à s'y reposer du fracas des affaires. Marius, Pompée et Cæsar avoient des villæ dans ces environs, et Hortensius y possédoit une campagne où le produit de la pêche étoit considérable. La campagne de Servilius Vatia étoit si agréable, qu'on le regardoit comme heureux parce qu'il pouvoit y passer tranquillement ses jours. Sénèque nous en a laissé une description dans sa cinquante-cinquième lettre. La *villa* de *Caius Piso*, située dans les environs de Baïæ, doit avoir eu une situation charmante, puisque Néron, quoiqu'accoutumé à la plus grande magnificence, s'y rendoit souvent pour assister à des repas, pour s'y baigner, et qu'il y alloit sans gardes et sans aucun faste.

Il seroit trop long de faire mention de toutes les belles *villæ* des environs de Baïæ, dont le nombre étoit extrêmement considérable. Les principales et les plus magnifiques étoient les campagnes de Lucullus, qui se distinguoient par leur luxe et leur étendue. Lucullus avoit dans ces environs trois *villæ*, l'une près du promontoire Pausilippe, l'autre sur les bords du lac Agnano, et la troisième tout près de Baïæ, auprès du promontoire Misenum. Les édifices de cette dernière *villa* étoient très-vastes, et s'étendoient jusque dans la mer, ainsi qu'on le voit encore par les ruines qui en subsistent. Près de Misenum, on voit des restes d'un théâtre qui probablement faisoit partie des maisons de campagne de Lucullus. Cicéron avoit également trois *villæ* dans les environs de Baïæ. La première s'appeloit *Pompeianum;* elle étoit probablement située près de Misenum. La seconde étoit située sur les bords de la mer, près de *Puteoli;* et la troisième près de Cumes. Il donnoit à celle-là le nom de *Puteolanum*, et à celle-ci le nom de *Cumanum;* il les appeloit quelquefois ses états de Puteoli et de Cumes. Le *Puteolanum* se distinguoit surtout par un parc et un beau portique; c'est pourquoi Cicéron l'appeloit quelquefois *Academia;* ce

fut là qu'il écrivit celui de ses ouvrages qui est intitulé *Quæstiones Academicæ*. Le *Cumanum* étoit situé près du lac Lucrin, et fut de-là appelé quelquefois *Lucrinum*. Dans le Latium, il y avoit aussi beaucoup de campagnes dont la situation étoit agréable et avantageuse. La douceur du climat de ces contrées, engagea beaucoup de Romains à y établir des *villæ* dont il reste encore des ruines. Près de Tivoli, il y avoit beaucoup de villæ, dont nous ne citerons que la célèbre *villa* de l'empereur Hadrien, et celle d'Horace. Cette dernière étoit à douze lieues de Tivoli, dans un endroit appelé aujourd'hui *Licenza*, et que les habitans désignent encore aujourd'hui sous le nom de *villa d'Horace*. Cicéron avoit aussi quelques *villæ* dans ces environs. Près de Formiæ, il avoit une campagne appelé *Formianum*, et quelquefois *Cajetanum*, de la ville de Cajeta, qui n'en étoit pas bien éloignée. Ce fut là que les envoyés d'Antoine massacrèrent ce célèbre orateur. Il existe encore de cette *villa*, des ruines de portiques, etc., et on y fait même voir quelques chambres dans lesquelles on prétend que Cicéron a quelquefois eu des entretiens sur des sujets de philosophie. Près de sa ville natale Arpinum, Cicéron avoit une *villa* appelée *Arpinatum*. Il l'aimoit de préférence, soit à cause de sa situation pittoresque, soit parce qu'il avoit vu le jour dans cette contrée. Il se plaisoit à y séjourner pour méditer, pour lire, et pour composer. Aujourd'hui, il y a sur cette place un monastère de Dominicains, qui est en très-grande partie construit sur les ruines de la *villa* de Cicéron, qu'on reconnoît par leurs ornemens antiques. La principale des *villæ* de Cicéron étoit le *Tusculum*. Auparavant elle avoit appartenu à Sulla, qui l'avoit ornée d'un grand nombre de peintures. On lui donnoit le nom de Tusculum, de la ville appelée ainsi, et qui n'en étoit que peu éloignée. Cette *villa* étoit située dans une contrée agréable et salubre. Cicéron y prenoit un plaisir particulier. Il y fit des dépenses considérables pour la rendre plus belle que ses autres *villæ*, et il y avoit souvent avec ses amis des entretiens sur la philosophie; ce fut là qu'il composa ses *Quæstiones Tusculanæ*. Pline avoit également une *villa* dans la Toscane, près des sources du Tibre, au pied des Apennins. Cette *villa* mérite particulièrement d'être citée ici, parce qu'elle fait voir combien les Romains aimoient les belles contrées. Pline appelle cette villa *Tusci*. Il fait la description de sa situation dans une lettre adressée à son ami Apollinaris: c'est la 6[e] du cinquième livre du recueil de ses Lettres.

Après avoir parlé de quelques-unes des *villæ* remarquables par les charmes de la contrée dans laquelle elles étoient situées, nous devons parler des maisons de campagne elles-mêmes, de leur situation, et de leur distribution. On plaçoit les maisons de campagne, tantôt dans des vallons rians, tantôt sur les bords de la mer, ou de quelque lac, ou sur des collines et des montagnes. Les *villæ* de Marius, de Pompée et de César, étoient situées sur des montagnes, « ainsi que cela convient, dit Sénèque, à un chef d'armée, qui doit pouvoir embrasser d'un seul coup-d'œil tous les environs ». *Tusci*, la maison de campagne de Pline, étoit situé sur une colline, et on y jouissoit de la vue dans toute la vallée environnante. « Cette colline, dit Pline, s'élève par une pente si douce, que l'on s'apperçoit que l'on est monté sans avoir senti que l'on montoit. Derrière la maison est l'Apennin, mais assez éloigné. Dans les jours les plus calmes et les plus sereins, elle en reçoit des haleines de vent qui n'ont

plus rien de violent et d'impétueux, parce qu'elles ont perdu toute leur force en chemin. Son exposition est presqu'entièrement au midi, et semble inviter le soleil, en été vers le milieu du jour, en hiver un peu plutôt, à venir dans une galerie fort large, et qui s'alonge en saillie». Les Romains aimoient sur-tout les *villæ* situées sur les bords de la mer ou de quelque lac. Stace fait pour cette raison l'éloge de la *villa Surrentina* de Pollux. La *villa Laurentinum* de Pline étoit située sur le bord de la mer. «Tout le rivage, dit Pline, est bordé de maisons, les unes contiguës, les autres séparées, qui, par leur beauté différente, forment le plus agréable aspect du monde; et semblent offrir plus d'une ville à vos yeux». Quelques autres *villæ* de Pline étoient situées sur les bords du lac Larius, appelé aujourd'hui le *lago di Como*, dans l'Italie supérieure. Les auteurs romains qui ont écrit sur l'agriculture et l'économie rurale, Varron, Palladius et Columelle, ont donné avec plus ou moins de détails les règles qu'il faut observer dans le choix de l'endroit où l'on veut établir une *villa*. Varron et Palladius les réduisent à peu de mots: ils demandent que la *villa* soit dans un endroit élevé, et qu'il y ait auprès, un bois, des pâturages et de l'eau fraîche. Columelle leur donne plus de développement dans les chapitres 4 et 5 du premier livre de son ouvrage, *de Re Rustica*, auquel nous renvoyons nos lecteurs, pour ne pas trop nous étendre.

Les Romains avoient trois sortes de *villæ*, et chacune avoit sa destination particulière, ou pour mieux dire, chaque *villa* avoit trois parties, la *villa urbana*, *rustica* et *fructuaria*. La *villa urbana* contenoit l'habitation du propriétaire, et on y avoit toutes les commodités qu'on trouve dans les maisons de la ville. Vitruve donne à cette *villa* le nom de *Pseudo-urbana;* Palladius, Suétone et d'autres auteurs l'appellent *Prætorium*. La *villa rustica* contenoit non-seulement tout ce qui appartient à l'économie rurale, les étables et les écuries, les chambres pour serrer les instrumens d'agriculture, mais aussi la cuisine, la demeure de l'économe et des autres personnes qui se livroient à la culture des biens du propriétaire. La *villa fructuaria* étoit destinée à y garder les fruits récoltés; elle contenoit le grenier pour le blé, les magasins pour l'huile, et les caves pour le vin, etc.

La *villa urbana* étoit ordinairement construite sur un terrein un peu plus élevé que celui de la *villa rustica* et *fructuaria*. Elle avoit en général la même distribution que les habitations de ville des Romains; elle en différoit seulement en ce que dans les maisons de la ville, on entroit de suite dans l'atrium, derrière lequel étoit le péristyle; dans les villæ, au contraire, il y avoit un péristyle à l'entrée, et ensuite on passoit dans une cour. Cette cour étoit entourée de portiques, qui, de même que le péristyle, servoient à la promenade; on les ornoit avec soin, on les pavoit de dalles de marbre, et on s'appliquoit à donner de l'élégance aux murs et aux plafonds; les colonnes étoient, ou de marbre, ou revêtues de stuc marbré. En face de l'entrée dans la cour, il y avoit une grande salle à manger, dont l'exposition étoit telle, qu'on y avoit la plus belle vue. Outre cette grande salle à manger, chaque *villa* en avoit encore différentes autres plus petites, sur les côtés de l'édifice où la vue étoit la plus belle. D'un côté de la cour étoient situées les chambres à coucher, les pièces qu'on habitoit, et la bibliothèque; de l'autre les salles de bain, et les logemens des esclaves dont le maître de logis avoit besoin pour le servir.

Les Romains instruits trouvoient un grand plaisir à vivre à la campagne, éloignés des embarras de la ville, et à s'y livrer à l'étude des sciences et des lettres. Ce goût rendoit une bibliothèque un des objets les plus essentiels pour une *villa*. Mais beaucoup de ces riches Romains formèrent des bibliothèques, moins pour en faire usage que pour meubler leurs chambres et leurs cabinets, et c'est pourquoi ils faisoient peindre avec soin le côté des livres qui étoit en évidence. Sénèque blâme cette espèce de luxe. *Voyez* BIBLIOTHÈQUE.

Les Romains faisoient un fréquent usage des bains, non-seulement pour raison de propreté, mais aussi pour fortifier le corps; il est donc naturel que les bains fussent regardés comme une des parties principales et des plus nécessaires d'une *villa*. On avoit donc dans chaque *villa* plusieurs salles ou pièces destinées à y prendre des bains, ainsi qu'on en avoit dans les habitations de l'intérieur des villes. Pline et Sidonius, deux auteurs qui nous ont laissé des descriptions de *villæ*, font également mention des bains, et ils s'arrêtent même à leur description plus long-temps qu'à celle des autres parties de la *villa urbana*, parce qu'on s'appliquoit à les rendre plus magnifiques. *Voyez* BAINS.

Telles étoient les parties que devoit réunir la *villa urbana*, pour contenir tout ce qui appartenoit à la vie commode d'un riche Romain. Quant à la distribution intérieure de la *villa*, elle différoit selon les circonstances, selon la situation du lieu, ou les besoins et les caprices du propriétaire. Quelquefois on y établissoit une galerie de tableaux, ainsi que les *villæ* de Lucullus nous en offrent des exemples. (*V*. GALERIE, PINACOTHECA.) Dans la plupart des *villæ*, il y avoit de longues galeries voûtées, séparées de la maison d'habitation, et dont la direction étoit ordinairement vers le jardin. Elles servoient de promenade. Il y avoit de pareilles galeries dans les deux *villæ* de Pline, appelées *Laurentinum* et *Tusci*. Celle du *Laurentinum* étoit très-grande; elle avoit des fenêtres des deux côtés. Dans le milieu de celle de *Tusci*, il y avoit une salle à manger, au-dessous de laquelle étoit une autre galerie souterraine. (*V*. CRYPTOPORTIQUE.) Quelquefois on y établissoit aussi des portiques pour s'y promener. Il y en avoit dans la *villa Tusci*, et Pline nous dit à ce sujet que dans la matinée l'air y étoit chaud, et qu'il étoit frais dans l'après-midi. Le *Puteolanum* de Cicéron avoit également un pareil portique, et cet auteur fait encore mention d'un autre dans la *villa* de son frère, où les intervalles entre les colonnes étoient remplis de lierre. (*Voyez* PORTIQUE.) On avoit toujours soin d'exposer chaque chambre vers la plage du ciel qui s'accordoit le mieux avec sa destination. Autant que cela se pouvoit, on avoit des chambres d'été et des chambres d'hiver. Lorsque l'étendue de la *villa* ne permettoit point d'avoir des chambres doubles, on tâchoit du moins d'avoir pour l'hiver une salle à manger différente de celle d'été. Selon Columelle, les chambres destinées à être habitées en hiver devoient être exposées au nord-est; et celles habitées en été, avoir la vue vers le midi. Les salles à manger d'hiver devoient être vers l'ouest, et celles d'été vers le sud-est. On exposoit au midi, les galeries couvertes destinées à la promenade, de sorte qu'en hiver, elles recevoient tous les rayons du soleil, et qu'en été, où le soleil est très-élevé, le toit les mettoit absolument à l'ombre.

Dans la *villa rustica*, on trouvoit d'abord en entrant le corps-de-logis

de l'économe, bâti à côté de l'entrée de la maison, afin qu'il pût observer les entrans et les sortans, ce qu'on y apportoit et ce qu'on emportoit. Cela étoit sur-tout nécessaire, lorsqu'il n'y avoit pas de portier particulier. La demeure du caissier étoit au premier étage au-dessus de la porte, pour qu'il pût plus facilement observer l'économe, et faire attention à tout ce qui se passoit dans la maison et au-dehors. A côté de la demeure de l'économe, étoit une chambre où l'on déposoit les instrumens aratoires, et dans cette chambre il y avoit un endroit particulier où l'on pouvoit mettre sous clef les instrumens de fer. Près de là, vers le midi, étoient les cellules des esclaves. Varron observe à ce sujet, que ces cellules doivent être commodes et bien distribuées, afin que les esclaves, fatigués par le travail, la chaleur ou le froid, puissent y prendre du repos et rétablir leurs forces. La *prison* des esclaves mutins étoit sous terre; elle avoit beaucoup de petites fenêtres, placées assez haut pour qu'on ne pût pas les atteindre avec la main. Columelle fait aussi mention de l'*infirmerie*, dans laquelle on soignoit les esclaves malades; mais il n'en indique pas la position. On peut présumer qu'elle étoit assez éloignée des habitations, pour ne pas gêner ceux qui étoient bien portans; mais que cependant elle n'en étoit pas trop loin, afin de pouvoir soigner convenablement les malades. La cuisine étoit du côté de la cour; on lui donnoit assez d'étendue pour que les personnes qui tenoient à la maison, et qui s'y rassembloient, pussent y trouver place. Cette cuisine étoit donc destinée, non-seulement à y préparer les alimens, mais aussi à servir de retraite aux gens de la maison, qui s'y tenoient après leurs travaux, et qui y prenoient leurs repas. On lui donnoit beaucoup d'élévation, pour garantir les poutres de traverse du danger du feu; ces cuisines, ainsi que toutes les chambres des anciens, n'avoient point de cheminée, mais une ouverture au milieu du plafond, par laquelle sortoit la fumée, et qu'on pouvoit fermer par une espèce de soupape, lorsqu'il n'y avoit plus de feu. Près de la cuisine étoit le bain des domestiques, et à côté du bain, une sécherie ou chambre à fumée, dans laquelle on séchoit le bois nouvellement coupé. On bâtissoit les étables et les écuries dans un endroit qui n'étoit pas trop exposé ni au soleil ni au froid. On avoit surtout soin que le sol ou le pavé fussent secs, et que toute l'humidité pût s'évaporer. Selon Vitruve, les étables et les écuries doivent être exposées vers l'est. On plaçoit les étables de bœufs à côté ou en face de la cuisine. Quant aux écuries, on les en éloignoit, parce que le feu effarouche quelquefois les chevaux. Columelle veut qu'on établisse des étables d'été différentes de celles d'hiver, pour les bêtes de somme. Quant aux autres bestiaux, il veut qu'en hiver ils soient dans des étables couvertes, et qu'en été ils soient seulement dans un enclos. Selon Palladius, les étables des bêtes à corne et les écuries des chevaux doivent être exposées vers le midi, et avoir des fenêtres du côté du nord, pour qu'en hiver, en fermant ces fenêtres, on puisse empêcher le froid d'y pénétrer, et qu'en les ouvrant en été, on puisse y faire entrer la fraîcheur. On comptoit pour chaque bête de somme une place de dix pieds de largeur et de 15 pieds de longueur, pour que chaque bête pût se coucher commodément, et les gardiens aller autour d'elles sans être gênés. Les logemens des bergers étoient à côté des étables; chacun étoit près du troupeau dont il avoit soin. On rappro-

choit autant qu'il étoit possible les étables et les logemens des bergers, pour faciliter la surveillance à l'économe, et pour mettre chaque berger en état de surveiller aussi ses camarades.

A l'article POULAILLER (*voy.* ce mot), il a été question de la disposition particulière que les Romains donnoient à ces constructions dans leurs *villæ*. Quant aux colombiers, on les plaçoit vers le midi, dans des édifices élevés ou des tours, ou bien dans l'étage supérieur des maisons. Palladius veut que le colombier soit dans une petite tourelle au-dessus de la *villa urbana*. Les nids des pigeons étoient, comme ceux des poules, ou dans des niches, ou sur des planches soutenues par des pieux enfoncés dans le mur. Les tourtereaux et tourterelles étoient un des mets favoris des Romains, c'est pourquoi ils en avoient un soin particulier. Devant l'ouverture des colombiers, on plaçoit des filets, pour empêcher les oiseaux de proie de s'y jeter. L'intérieur des colombiers étoit crépi en blanc, parce que les pigeons aiment la couleur blanche. On rendoit les murs extérieurs et intérieurs des poulaillers et colombiers très-unis, pour empêcher les chats et d'autres animaux nuisibles de grimper et de s'introduire par les ouvertures.

Ces différentes parties de la *villa rustica*, plus ou moins grandes, selon les circonstances et les besoins, étoient placées autour de la cour qui servoit aux usages journaliers et aux services du ménage. Cette cour s'appeloit *cohors*. Au milieu de cette cour étoit un réservoir rempli d'eau de source, ou d'eau de pluie recueillie sur les toits. Ce réservoir étoit destiné aux oiseaux aquatiques, canes, canards, etc. et pour abreuver les autres bestiaux. Dans les grandes *villæ*, il y avoit deux de ces cours pour le service du ménage; l'une étoit entourée par les bâtimens de la *villa rustica*, dont nous venons de parler, l'autre étoit au-dehors de la *villa*; celle-ci servoit particulièrement de retraite aux bestiaux. La cour extérieure avoit dans le milieu une grande marre, dans laquelle on plaçoit le chanvre qu'on vouloit préparer pour être travaillé. Le sol étoit couvert de paille qu'on employoit comme engrais, lorsque les bestiaux l'avoient bien foulée. Palladius dit que cette cour doit être exposée au sud et au soleil, pour qu'en hiver les animaux y aient moins froid. En été, pour procurer aux animaux un abri contre l'ardeur du soleil, on établissoit dans cette cour des galeries couvertes, composées de perches placées perpendiculairement, et sur lesquelles on mettoit des roseaux, des broussailles, et des planches légères. C'est encore à-peu-près de cette manière que les bergers des Pyrénées disposent les enclos dans lesquels les bestiaux viennent passer, en été, les heures de la plus grande chaleur. A côté de la *villa*, étoient les réservoirs de l'engrais. Ils étoient au nombre de deux, ou bien il n'y en avoit qu'un seul grand, à deux compartimens. Dans l'un de ces compartimens, on plaçoit l'engrais frais; dans l'autre, celui qu'on avoit conservé depuis plus long-temps, et que la fermentation avoit rendu meilleur. C'est ce dernier qu'on employoit pour engraisser les champs.

La *villa fructuaria* contenoit les bâtimens dans lesquels on conservoit l'huile, le vin, le moût: là étoit le grenier à foin et à paille, les pressoirs pour faire le vin et l'huile, enfin tous les autres greniers et magasins. L'huile, le vin et tout ce qui étoit humide et liquide se plaçoit au rez-de-chaussée. Les objets secs étoient conservés dans les étages supérieurs. Les greniers où on conservoit le blé, étoient exposés vers le nord, parce

que le vent du nord est sec et utile aux blés, parce qu'il n'amène point d'insectes comme les autres vents. On éloignoit aussi les bleds des endroits humides, tels que les fumiers, les écuries, etc. Quelquefois on voûtoit les greniers. Tantôt on les pavoit de petits carreaux de briques, tantôt on faisoit seulement le sol de terre battue. Les murs étoient couverts d'argile mêlée d'*amurca* ou lie d'huile, et de feuilles d'olivier au lieu de paille. Ces greniers étoient partagés en plusieurs chambres, pour séparer les différentes espèces de grains. Vers le nord, on pratiquoit dans les greniers de petites fenêtres, pour donner passage au vent du nord. Les endroits dans lesquels on gardoit le vin, étoient à une distance convenable des bains, du four, des écuries, des fumiers et des autres endroits qui répandent une odeur forte et désagréable, ainsi que de ceux qui donnent beaucoup d'humidité dans l'atmosphère, telles que les citernes et les fontaines. A l'un des bouts de cet endroit étoit, sur une élévation, le pressoir; et de chaque côté des degrés, au moyen desquels on y montoit, il y avoit des cuves pour y recueillir le moût, et de-là des tuyaux de terre cuite le conduisoient dans les tonneaux et vases destinés à le conserver; ceux-ci n'en étoient que peu éloignés. Les chambres dans lesquelles on conservoit le vin nouveau, étoient placées à côté des endroits où l'on faisoit beaucoup de feu, et où il y avoit par conséquent beaucoup de fumée, parce que la fumée donnoit à ce vin l'apparence et le goût du vin vieux. Un lieu particulier étoit destiné à y faire cuire et réduire le moût. On avoit soin de lui donner beaucoup de clarté, et qu'il eût assez d'étendue pour qu'on y fît à l'aise tous les travaux nécessaires. Les Romains avoient deux espèces de vases pour y conserver le vin. Les grands portoient le nom de *dolia*, et les petits, celui d'*amphoræ*. Les uns et les autres étoient de terre cuite. Les *dolia* avoient la forme d'une courge ronde; ils contenoient ordinairement dix-huit *amphoræ*. Dans les ruines d'Herculanum, on a découvert une cave dans laquelle étoient tout autour de pareils *dolia* de terre cuite. Les vases d'un volume plus petit, appelés *amphoræ*, avoient à-peu-près la forme d'un rouleau ou cylindre; ils étoient pointus en bas, et garnis d'anses en haut. Cette pointe étoit fixée dans la terre, comme on les a trouvés dans une cave de Pompéia. On a découvert dans Herculanum une cave autour de laquelle plusieurs tonneaux de terre étoient rangés et maçonnés dans le mur. Les fouilles de Pompéii ont fait découvrir une cave dans laquelle le vin s'est trouvé dans un des vases, comme pétrifié, et d'une couleur brune foncée. On montre dans le cabinet de Portici, ce vin devenu un corps tout-à-fait solide. On donnoit aux chambres dans lesquelles on préparoit et conservoit l'huile, l'exposition vers le midi; on avoit aussi soin de les bien éclairer, pour ne pas être obligé d'y entrer avec des lampes ou des flambeaux, dont la fumée auroit pu gâter l'huile. Les magasins pour les différentes sortes de fruits étoient placés dans un endroit sec, avec des fenêtres vers le nord, garnies de volets, afin qu'on pût les fermer de temps en temps, pour empêcher les fruits de sécher. On les construisoit, voûtoit et pavoit en pierre, quelquefois on revêtoit même ces murs de marbre, pour rendre ces endroits d'autant plus frais. Quelquefois on y plaçoit aussi des bancs, afin de pouvoir y manger les fruits en société.

Au-dehors de la *villa fructuaria*, on plaçoit un four et un moulin, proportionnés aux besoins du nom-

bre de personnes qui étoient dans la *villa*. L'aire pour battre le blé n'en étoit pas éloignée; on la pavoit de cailloux ou de quelque autre espèce de pierres dures. L'aire étoit en plein air; il falloit donc à côté avoir un hangar ou une remise, dans laquelle on pouvoit transporter, en cas de pluie subite, le blé battu tout-à-fait ou à moitié.

Un autre endroit, à côté de l'aire, étoit destiné pour y étendre le grain qu'on venoit de battre sur l'aire, afin de l'y sécher et lui faire prendre l'air. *Voyez* AIRE.

La grandeur de la *villa* devoit être proportionnée à l'étendue de la campagne, afin que, selon l'expression de Caton, la *villa* ne cherche point la campagne, ni la campagne la *villa*. La *villa urbana* ne devoit pas être trop magnifique, et ne pas occuper plus de place que la *villa rustica* et *fructuaria*. Les édifices économiques en général devoient être proportionnés à la quantité de productions que rapportoit la campagne, à la quantité d'ouvriers et de bestiaux employés à son exploitation. Chacune des trois *villæ* étoit séparée des autres. On les disposoit le plus souvent de manière à faire occuper le milieu par la *villa urbana*, et de chaque côté on plaçoit une des deux autres *villæ*. Vitruve et Varron ne font pas expressément mention de la *villa fructuaria;* de sorte qu'on a lieu de croire qu'elle étoit souvent réunie à la *villa rustica*. Dans ce cas, on avoit cependant soin de placer les greniers au-dehors de la *villa*, pour les mieux préserver des incendies. Quelquefois, lorsque la campagne étoit traversée par une rivière, on plaçoit la *villa urbana* sur l'un des bords, et la *villa rustica* sur l'autre, en établissant entr'elles une communication au moyen d'un pont; telle étoit la campagne de Caton, près de la ville *Casinum*. Il n'y avoit pas toujours près des *villæ* des terres qui leur appartinssent. Souvent ce qui appartenoit à la *villa* se réduisoit à un jardin, sans champs, sans culture rurale. Dans ce cas, la *villa rustica* et la *villa fructuaria* devenoient inutiles. On se contentoit alors de la *villa urbana*, avec quelques bâtimens pour conserver les fruits que produisoit le jardin. Tel étoit le *Laurentinum* de Pline : il dit qu'il n'y possédoit rien qu'une maison, un jardin, et le rivage sablonneux de la mer. On se tromperoit, si l'on croyoit que les différentes parties qui constituoient chacune de ces *villæ* étoient sous le même toit, de sorte qu'elles n'auroient fait qu'un seul bâtiment, ainsi que cela se fait ordinairement dans nos campagnes. Il paroît plutôt que c'étoient des petits édifices séparés, placés les uns à côté des autres, et joints par des galeries. Les différens édifices d'une *villa* ne formoient pas non plus toujours un carré régulier. Les anciens auteurs ne le disent pas expressément, mais on peut le conclure des descriptions qu'ils nous ont laissées de quelques campagnes, des règles qu'ils donnent pour leur construction, enfin des peintures antiques qu'on a trouvées dans les ruines d'Herculanum, et qui représentent des *villæ*. Ces mêmes peintures nous font voir encore que la plupart de ces bâtimens n'avoient qu'un seul étage. Les édifices à plusieurs étages étoient appelés TURRES. (*V.* ce mot.) Autour des *villæ* il y avoit des établissemens, dont les uns tenoient à l'économie rurale, et dont les autres ne servoient qu'à l'agrément. Au nombre des premiers étoient les vergers, les potagers, les ruches d'abeilles, les endroits où l'on nourrissoit les paons, les oies, les canards, les oiseaux. Quant à ceux qui ne servoient qu'à l'agrément, c'é-

toient des jardins, des promenades et de petits pavillons. Quelques autres établissemens réunissoient l'utile et l'agréable; tels étoient les parcs, où l'on élevoit des animaux et du gibier, et les étangs. Outre cela, il y avoit des champs, des prairies et pâturages, des vignes, des plantations d'oliviers et des forêts. Le tout formoit un ensemble agréable, dans lequel on pouvoit s'arrêter et se promener avec plaisir. On distinguoit la *Pastio agrestis* de la *Pastio villatica*. La première comprenoit l'éducation des animaux employés à l'agriculture, tels que chevaux, bœufs, vaches, ânes, mulets, brebis, porcs, chèvres, chiens, etc. L'autre comprenoit celle des animaux qu'on élevoit dans l'intérieur des *villæ* ou près d'elles, tels que la volaille, les poissons, les abeilles, le gibier. Les Romains s'appliquoient avec un soin particulier à l'éducation de la volaille. Le poulailler et le colombier se trouvoient dans l'intérieur de la *villa rustica*. Dans les grandes campagnes, on construisoit au-dehors de la *villa*, des petites loges particulières, où l'on enfermoit et nourrissoit des paons, des oies, des canards; et l'on bâtissoit des volières séparées pour les oiseaux plus petits. *Voy.* Paon, Chenoboskion, Nessotrophion, Volières.

La pêche étoit un des principaux plaisirs que les riches Romains cherchoient à se procurer dans leurs campagnes, et ils y déployoient un grand luxe. (*Voyez* Pêcheries.) Les parcs qui entouroient leurs *villæ*, servoient à leur procurer le plaisir de la chasse. (*V.* Parc, Leporaria.) Souvent même ils y avoient un Manège. *Voy.* ce mot.

Les grands bénéfices que les Romains retiroient des abeilles, prouvent qu'ils se sont occupés de leur éducation avec beaucoup de soin. Varron, dans le seizième chapitre de son troisième livre *de re Rustica*, fait mention d'un cultivateur à qui ses abeilles fournissoient, chaque année, cinq mille livres de miel: il parle encore d'une petite *villa*, où l'on ne s'appliquoit qu'à l'éducation des abeilles, et où la vente du miel produisoit la somme de dix mille sesterces. Pour en retirer des sommes aussi considérables, les Romains avoient soin de placer les ruches dans un lieu tranquille, éloigné des habitations des hommes, exposé, en hiver, aux rayons du soleil, où les bestiaux ne pussent pas entrer, parce qu'ils auroient foulé aux pieds l'herbe verte et odoriférante; dans un lieu enfin, qui n'étoit pas trop exposé aux rayons du soleil, et dans les environs duquel il n'y avoit pas de mauvaises odeurs. Quelquefois on plaçoit les ruches dans le jardin. On préféroit sur-tout de les mettre dans un vallon près de la *villa*, de sorte que les abeilles pussent aisément voler sur les hauteurs environnantes, et revenir promptement et avec facilité dans leurs demeures. On évitoit cependant les vallons qui avoient un écho, parce que le moindre bruit effarouche les abeilles. Le ruchier étoit entouré d'un mur peu élevé; mais lorsque, crainte des voleurs, on se voyoit obligé de donner au mur plus d'élévation, on y pratiquoit des petites ouvertures à trois pieds environ de la terre, pour donner passage aux abeilles. Près des ruches étoit la demeure du gardien, dans laquelle on conservoit les instrumens nécessaires et une provision de ruches vuides. Le massif sur lequel on plaçoit les ruches avoit pour base un mur d'environ trois pieds de hauteur et d'autant d'épaisseur. On le rendoit très-uni, de sorte que les lézards, les serpens, et aucun autre animal malfaisant ne pouvoit s'y introduire. Chaque ruche étoit séparée de l'autre par un petit mur en briques

ou en pierres, ou du moins par une distance convenable, afin que le gardien, lorsqu'il avoit à faire auprès d'une ruche, ne fût pas obligé de déranger les autres. On laissoit, devant et derrière, le passage libre, afin de pouvoir approcher aisément. On élevoit cependant derrière un mur pour préserver les abeilles du vent du Nord. On ne plaçoit que trois rangées de ruches l'une sur l'autre, pour faciliter au gardien la surveillance. Ces ruches étoient placées sous un portique, ou bien sous un toit, à la partie antérieure duquel on suspendoit des branches pour les mettre à l'ombre, et pour les garantir du vent et de la pluie. Aux environs des ruches on ménageoit des places de verdure, couvertes de buissons et de végétaux propres à la nourriture, à la santé des abeilles, et à la confection du miel. On y faisoit aussi couler un ruisseau, dans lequel on plaçoit des pierres et des briques pour offrir aux abeilles un lieu où elles pussent se placer lorsqu'elles vouloient se désaltérer. A l'entour de cette habitation des abeilles, on plantoit des palmiers, des oliviers, des tamarisques, des amandiers, des tilleuls et d'autres arbres, dont les fleurs sont recherchées par les abeilles et qui leur offroient en même temps une ombre agréable. On plantoit des arbres élevés, sur-tout du côté du Nord, pour abriter les ruches contre les vents froids.

Outre les objets dont nous venons de parler, on exigeoit que, dans les dépendances d'une grande *villa*, il y eût aussi des champs, des prairies, des vignes, des plantations d'oliviers et de saules, des bois et différens jardins (*Voy.* Jardin), des antres, des grottes artificielles. (*Voy.* Nymphées.) Les Romains destinoient aussi, dans leurs *villæ*, une place particulière à élever et engraisser des loirs et des limaçons. *Voy.* Glirarium, Loirs, Limaçons.

Autour des *villæ* il y avoit plusieurs petites constructions qui avoient différens usages pour les propriétaires des *villæ*, tantôt pour y jouir d'un beau coup-d'œil, tantôt pour y prendre les repas, tantôt pour y étudier, loin de tout ce qui pouvoit causer de la dissipation. Tel étoit l'*ornithon* de Varron, dans sa *villa* près de Casinum, et le Muséum de la même *villa*. Cicéron avoit aussi un Muséum dans sa campagne d'Arpinatum ; il étoit situé dans une île, et il ajoute qu'il aimoit sur-tout cette retraite, soit pour lire, soit pour écrire, soit pour méditer. Dans les campagnes de Pline il y avoit plusieurs édifices pareils. Dans le *Laurentinum* il y avoit un bâtiment pour le jeu de paume, un autre édifice, dans lequel il y avoit une salle à manger et quelques autres chambres, enfin un pavillon qui étoit le séjour favori de Pline. A *Tusci*, Pline avoit construit un édifice semblable. C'étoit un pavillon de plaisance, dont les portes donnoient dans les allées vertes du jardin, et par les fenêtres duquel on jouissoit de sa vue. Les murs étoient revêtus de marbre. Derrière ce pavillon il y avoit un petit cabinet, dans lequel étoit un lit. Quoiqu'il soit percé de fenêtres partout, ajoute Pline, l'ombrage qui l'environne le rend sombre. Une belle vigne l'embrasse de ses feuillages, et monte jusqu'au faîte ; on croît y être couché dans un bois.

On trouve encore beaucoup de ruines de petits bâtimens ronds et octogones dans la Campanie et dans les environs de Bajæ ; communément on les prend pour des temples ruinés, mais il paroît plutôt que ce sont des salles à manger, des pavillons et maisons de plaisance, des bains et autres bâtimens qui appartenoient aux *villæ* situées dans ces contrées. Ce qu'on appelle le *tem-*

ple de Vénus est un monument de cette espèce ; c'est une rotonde qui étoit entourée de bains et de galeries. Un autre bâtiment ruiné est appelé le *temple de Mercure*. La plus belle et la plus vaste ruine de ce genre est le *temple de Diane*, édifice octogone, dont l'intérieur étoit voûté. Entre les murs il y avoit des conduits d'eau qui faisoient descendre l'eau du haut en bas. A côté de cet édifice étoient différentes galeries, et près de là sont d'autres ruines, qu'on appelle les appartemens de Vénus, à cause des sujets libres qu'offrent les bas-reliefs des frises et des murs.

La description détaillée que Pline nous a laissée de ses deux *villæ*, peut servir à nous donner une idée générale des *villæ* des Romains. Cependant, quelque étendue que soit cette description, relativement à l'indication des différentes parties de ses *villæ*, elle ne suffit point pour se faire une idée claire de ces édifices, et y trouver la véritable situation de toutes leurs parties. C'est la cause des différences qui existent entre les dessins que plusieurs auteurs ont essayé d'en tracer. Scamozzi dans ses œuvres, Félibien, Castell et Krubsacius dans des ouvrages particuliers, dont je vais indiquer bientôt les titres, ont publié des gravures du *Laurentinum* de Pline ; ces trois derniers en ont aussi donné de son autre campagne, qu'il appelle *Tusci ;* mais toutes ces figures sont plus ou moins l'ouvrage de l'imagination de ces auteurs. Scamozzi et Félibien, dans leurs dessins, ont sur-tout suivi l'architecture des nations modernes. Le premier a fait du *Laurentinum* un édifice absolument dans le goût italien. Félibien, au contraire, a fait des deux *villæ* de Pline, des édifices français ; Castell et Krubsacius se sont attachés avec plus d'exactitude aux expressions de Pline ; mais on a lieu de croire, cependant, que cet auteur auroit de la peine à reconnoître ses deux campagnes dans leurs dessins. Dans son *Archæologie de l'Architecture des Grecs et des Romains*, ouvrage excellent, que nous avons eu plusieurs fois occasion de citer, et dont cet article est extrait, M. Stieglitz avoue également, qu'après plusieurs essais qu'il a faits dans l'intention d'éviter les erreurs des auteurs qui se sont occupés de ce sujet, il s'est apperçu qu'il n'avoit pas été plus heureux qu'eux ; il pense, d'après cela, qu'il faut se borner simplement à la description de Pline, sans prétendre tracer des dessins de ses *villæ*. C'est à cette description que nous renvoyons nos lecteurs. Ils trouveront celle du *Laurentinum* dans la dix-septième lettre du deuxième livre, et celle de son autre campagne, appelée *Tusci*, dans la sixième lettre du cinquième livre du recueil de ses lettres. Voici encore l'indication des ouvrages dans lesquels quelques auteurs ont essayé de donner des descriptions et des dessins de ces deux campagnes de Pline. Félibien, *les plans et les descriptions de deux maisons de campagne de Pline ;* Paris, 1699 ; Londres, 1707, in-8°. — Un autre ouvrage du même auteur, intitulé : *Délices des maisons de campagne, appelées le Laurentin et la maison de Toscane ;* Amst. 1736, in-8°. ne diffère du précédent que parce qu'on y a joint la description du *Laurentinum*, par Scamozzi. — *The villa's of Ancient, illustrated*, *by Rob.* Castell ; Londres, 1728, in-fol. — *F. A.* Krubsacius, *Essai d'une Esquisse de la villa de Pline le jeune*, appelée le *Laurentinum* (en allemand) ; Leips. 1760, in-8°. — Le même auteur a encore publié, en allemand, une *Esquisse de la villa de Pline, située dans la Toscane ;* Leips. 1762, in-8°. — Gessner, dans son édition de Pline, à la

pag. 78, cite encore, sur ce sujet, l'ouvrage suivant : *Délices de la maison de Toscane et de la maison de Laurentin*, par PARFAIT.

La *villa Hadriani*, comme monument de l'antiquité, mérite une attention particulière. C'est un assemblage considérable de ruines, de masures et de débris d'un palais magnifique, bâti par l'empereur Hadrien, au pied de Tivoli; on l'appelle quelquefois l'ancien Tivoli. On y trouve continuellement des restes de l'étonnante magnificence que cet empereur y avoit déployée; les centaures de Furietti qui sont au Capitole, plusieurs statues qui sont à la *villa d'Este*, au palais Farnèse, au Capitole, chez le cardinal Albani, et beaucoup d'autres choses précieuses qu'on admire dans Rome, en ont été tirés.

Pirro LIGORIO, le P. KIRCHER et un architecte nommé *François* CONTINI, en ont levé le plan et donné la description; le cardinal *Valenti* en fit lever le plan par Joseph PANNINI; M. CLERISSEAU l'a aussi levé. La plus grande description imprimée est celle que donna Pirro Ligorio dans un ouvrage particulier, auquel il a joint un plan détaillé de la *villa*. Ce plan et les raisonnemens de cet auteur étant souvent défectueux, PIRANESI fit un autre plan. Enfin, MM. PEYRE l'aîné, MOREAU et de WAILLY, pendant le temps qu'ils étoient pensionnaires de l'Académie de France à Rome, en ont aussi levé le plan. On assure que l'enceinte de cette *villa* et de ses dépendances, avoit trois milles de longueur, et que sa largeur en étoit la cinquième partie : ce qu'on peut examiner maintenant n'a pas le quart de cette longueur. On reconnoît, aux extrémités de ces ruines, deux théâtres en demi-cercle, l'un de trente-quatre, l'autre de vingt-quatre toises de diamètre. Dans un de ces théâtres on apperçoit encore le portique extérieur, les salles qui servoient aux acteurs, les six escaliers par lesquels on montoit au théâtre, la porte de la scène, les portiques latéraux du proscenium ou de l'avant-scène, l'orchestre, etc.; c'est le théâtre le plus entier qui nous soit resté des anciens; on y a trouvé les fragmens des quarante-huit statues dont il étoit décoré. La *palestre* qui étoit près de là, formoit une grande cour de cent dix-sept toises de long sur cinquante-quatre de large, autour de laquelle, suivant les débris qui en restent, il y avoit des portiques en arcades; dans le fond est une grande niche, où l'empereur se plaçoit probablement pour faire la revue de ses troupes. Un autre édifice situé près de là, et qui est presqu'entièrement conservé, paroît avoir servi à l'usage des bains. Un autre emplacement de 22 toises de diamètre, paroît avoir été une ménagerie; on voit une naumachie de quatre-vingt-cinq toises de longueur, qui se remplissoit avec les eaux de l'Anio et de l'*Aqua Martia;* elle se terminoit à un temple. On y remarque encore une cour carrée de trente toises en tous sens, ornée de colonnades et de portiques; un pan de mur de cent quatre-vingts toises de long, percé d'arcades, à l'extrémité duquel est une petite rotonde de neuf toises de diamètre; un autre édifice peu endommagé, dont plusieurs pièces sont belles, grandes et bien proportionnées, et dont les formes sont sagement variées. D'un côté sont plusieurs petites pièces qui servoient probablement pour la commodité de la distribution, et de l'autre les pièces de parade; dans une de ces pièces est une voûte en arête, décorée d'ornemens en arabesques et de petites figures en stuc assez bien conservées, fort légères, et avec aussi peu de relief que les ornemens de nos plafonds; ils n'en diffèrent que par le choix. Dans deux autres piè-

ces il y a des restes de peintures et de décorations, partie en arabesques, et partie en petits bas-reliefs feints. Dans plusieurs de ces ornemens, on reconnoît les modèles d'arabesques qu'on a peintes ensuite au Vatican. Dans l'emplacement où est la *Roccabruna*, maison qui appartenoit aux Jésuites, on croit qu'étoient le lieu appelé les Champs-Elysées et le royaume de Pluton. On y avoit pratiqué des canaux pour représenter le Léthé, le Cocyte et le Phlégéton; des sculptures y représentoient le supplice d'Ixion, celui de Prométhée, etc. Dans d'autres endroits on trouve encore des salles entières, dont l'une porte le nom de *Stanza d'Adriano*; des restes de grands escaliers, des cours, des colonnades, des temples, des aqueducs; mais tout est ruiné de manière qu'on ne peut que deviner avec peine la forme et les usages de chaque chose. On y remarque, entr'autres, un corridor souterrain qui a trente-une toises et demie de long sur treize de large, où il y avoit des grotesques, actuellement presqu'effacés par l'humidité qui fait tomber l'enduit; mais on y a trouvé plus bas des peintures qui avoient conservé, sous terre, leur fraîcheur et leur beauté. Il y avoit aussi plusieurs aqueducs, dont il reste une partie de cent trente-sept toises, élevée sur des arcades et sur un gros mur, traversant par le milieu tout l'emplacement de la maison: on y reconnoît les conserves d'eaux.

Spartien nous apprend qu'Hadrien avoit rassemblé ou du moins imité, dans ce palais, tout ce que l'antiquité avoit eu de plus célèbre: le *Lycée*, l'*Académie*, le *Prytanée*, le *Portique* ou la *Stoa*, le *temple de Thessalie*, le *pœcile d'Athènes*, *etc.* Ce *pœcile* étoit un double portique d'une très-grande longueur, avec un mur très-élevé dans le milieu, qui garantissoit du soleil à toute heure du jour; ce mur existe encore presque tout entier, et se dirige d'occident en orient; il avoit huit cents pieds de long, et étoit garni de portiques, de colonnes et de peintures, comme le *pœcile* d'Athènes. La *Bibliothèque* étoit près du *pœcile*; il en reste un mur fort élevé, avec vingt-cinq niches pour y placer des statues. Enfin, Hadrien avoit fait transporter d'Asie, d'Afrique et de la Grèce, toutes les sculptures et les raretés qui pouvoient embellir ses édifices, et dont une partie se trouve actuellement à Tivoli, au Capitole, dans le palais Massimi et chez le comte Fede, à qui appartiennent principalement les édifices construits sur les ruines de cette *villa.* Tout ce vaste emplacement occupe le haut d'une éminence, qu'on a soutenue de tous les côtés par des substructions immenses, dont il reste encore de très-grandes parties à l'occident ou du côté de Rome; on les appelle dans le pays *Cento Camerelle.* On reconnoît, dans les ruines de la *villa Hadriani*, des appartemens qui étoient distribués avec le plus grand art; des bains disposés de la manière la plus commode, la plus industrieuse et la plus recherchée; de grandes pièces, éclairées d'une façon très-propre pour le climat et les heures du jour où l'on y restoit. Quant à la décoration, on y trouve des entablemens très-riches, de beaux profils, des corniches admirables. La construction étoit bonne et bien faite; il ne paroît pas qu'il y ait eu plusieurs étages dans ces bâtimens, ni aucune charpente, pas même pour former les toits; car on remarque, en plusieurs endroits, que le dessus des voûtes prend une forme triangulaire, en s'inclinant suivant la pente qu'exige la chute des eaux, et il paroît qu'on y avoit posé im-

médiatement le mastic ou les tuiles. Il y a des murs qui n'ont souffert aucune atteinte, et il paroît que ceux qui sont ruinés ont été détruits exprès. Ces murs sont de briques, seulement le milieu est de pouzzolane, ou seule ou mêlée avec des cailloux, et le dehors est revêtu d'un *opus reticulatum*. (*V.* MURS.) Il ne paroît pas qu'on ait pris grand soin pour la régularité extérieure de ces différens bâtimens; car ils avancent, reculent, sont plus ou moins élevés, suivant que la hauteur des pièces, leur grandeur et la façon de les éclairer l'exigeoient. Cet immense édifice ne dura pas longtemps; il y avoit à peine quatre-vingts ans qu'il étoit achevé, lorsque Caracalla en tira plusieurs statues; les autres empereurs imitèrent son exemple, et il fut bientôt abandonné.

Sur les hauteurs à l'orient de Frascati est la *Rufinella*, maison de campagne qu'on croit occuper l'emplacement de la maison de Gabinius, que l'abbé Chaupy de Capmartin cependant place entre la Rufinella et l'ancien Tusculum. Il y a un belvedère, d'où l'on voit Rome en entier, sur la gauche Ostie et le rivage de la mer, et plus haut le temple de Jupiter Latialis. La mosaïque de Méduse et du Zodiaque, trouvée sur la hauteur de la Rufinella, est un reste précieux de l'ancien bâtiment. Le P. Boscovich obtint du pape Benoît XIV, qu'on y bâtît un pavillon pour la conserver, jusqu'à ce qu'on pût l'employer au Musée du Vatican. Le Père Boscovich en a donné une description imprimée en 1746, dans le *Giornale de' Litterati di Roma*.

C'est auprès de la *Rufinella* que le P. Zuzzeri soutient qu'étoit la *villa* de Cicéron; Venuti et l'abbé Chaupy sont aussi du même avis, quoique la plupart des antiquaires la placent beaucoup plus bas, vers l'abbaye de Grotta Ferrata; mais de grosses briques, où sont les lettres M. TVLL., et sa position sur le penchant de la montagne, semblent prouver, contre l'opinion commune, que c'étoit la *villa* de Cicéron.

Les ruines de l'ancienne *villa de Tusculum* sont sur la même colline; le peuple les appelle *grottes de Cicéron*. On y apperçoit les restes d'un amphithéâtre, qui est dans une position fort élevée. Au-dessus de Frascati, du côté du nord, le célèbre cardinal Passionéi s'étoit formé une habitation agréable, où il avoit rassemblé un grand nombre d'inscriptions antiques, grecques et latines, dont le prélat Benoît Passionéi, son neveu, a publié le recueil à Lucques en 1763. Après la mort du cardinal, cette habitation a été détruite par les Camaldules, et les inscriptions ont été données au pape Clément XIV.

On donne encore aujourd'hui le nom de *villa* aux campagnes des riches Romains, quoiqu'on n'y remarque pas la même magnificence que dans les *villæ* des anciens. Quelques auteurs français les ont désignées par le mot VIGNE. (*V.* ce mot.) Dans les jardins environnant ces *villæ*, on a coutume de planter de belles et fortes palissades de lauriers de toute espèce, qui forment une agréable variété, et conservent même, dans le fort de l'hiver, une verdure qui n'a rien de la tristesse de nos arbres noirs, et qui, alors même, est entremêlée des fleurs du laurier-thym, qui durent jusqu'à ce que les jasmins, les chèvrefeuilles et les roses reparoissent avec les premiers jours du printemps. Ce goût de plantation a été suivi dans les *ville* des environs de Rome, qui tous ont aussi un parterre plat qui accompagne la maison, et dont la grandeur est proportionnée à celle de l'emplacement, et au point de vue qu'on a

voulu lui donner. Dans celles qui occupent un vaste espace, comme les *ville Borghese* et *Pamphili*, et qu'on peut regarder comme de très-grands parcs, il y a des plantations de toute espèce, des bois même et des pâturages, ce qui cause une agréable variété dans les longues promenades qu'on y peut faire. Les plantations d'orangers, de citronniers, de grenadiers et d'autres arbres à fleurs et à fruits de cette espèce, sont encore une beauté réelle dans ces *ville*, où l'on trouve partout les plus belles eaux et en abondance. Ces épaisses palissades de lauriers offrent, dans l'hiver même, des promenades agréables à l'abri des vents, et en été un couvert épais, impénétrable aux rayons du soleil, et une fraîcheur délicieuse; tout cela est accompagné de belles eaux, peuplé de statues précieuses, et enrichi de bas-reliefs et d'inscriptions, qui semblent être placés là pour réunir tous les temps, tous les états, tous les pays. Le granit et le porphyre d'Ægypte, les marbres d'Afrique et de Paros, ceux de Sicile et d'Italie y sont rassemblés; Apollon, Hercule, Jupiter, Vénus et Diane; Auguste, les Agrippines et les Antonins, rapprochent les temps mythologiques et héroïques des plus beaux siècles de l'empire romain, qui semblent renaître, et à côté desquels on voit Rome moderne et vivante dans ses princes et ses prélats, qu'on trouve mêlés avec les dieux, les héros, les princes, les consuls, les sénateurs de l'antiquité. Ce spectacle varié est aussi amusant qu'instructif, et rend les promenades de ces *ville* très-agréables.

Parmi les plus belles *ville* des environs de Rome, on distingue principalement la *villa Albani*, qui est en grande partie l'ouvrage du cardinal Alexandre Albani. C'est là que Winckelmann puisa une partie des connoissances rares qu'il acquit dans l'antiquité, comme on le voit par son *Histoire de l'Art*, et ses *Monumenti inediti*, qui contiennent beaucoup de monumens de cette riche collection. La galerie renferme une collection rare de statues, de bas-reliefs, de mosaïques, de colonnes antiques. Winckelmann a parlé avec beaucoup d'éloges de la Pallas. C'étoit-là qu'on voyoit le bel Antinoüs en bas-relief, qui est aujourd'hui à Paris au Musée Napoléon, au n° 211. Les appartemens à gauche de la grande galerie sont terminés par un cabinet rempli de toutes sortes d'antiquités, de statues de bronze et de marbre, de bustes d'albâtre, de bas-reliefs, de vases de porphyre rouge et d'albâtre, de pavés de mosaïque antique, etc. Aux deux bouts du portique sont deux galeries vitrées; l'une est remplie de statues, l'autre contient les bustes des plus célèbres personnages de l'antiquité. Au bout de cette galerie est une enfilade de petits cabinets remplis d'objets curieux, tels qu'un bas-relief représentant l'histoire d'Alceste, un autre celle de Phèdre et Hippolyte, un lion de grandeur naturelle en basalte, une Agrippine assise, un grand vase de plus de dix pieds de diamètre, autour duquel sont sculptés les travaux d'Hercule, et dont Winckelmann a publié la gravure dans ses *Monumenti inediti*, n° 64 et 65; deux jolis vases ornés de bas-reliefs, sur l'un desquels on voit des danseuses; plusieurs petites terres cuites, sur l'une desquelles, dont la gravure sert de frontispice au premier volume des *Monumenti inediti* de Winckelmann, on voit Ulysse construisant son vaisseau et Pallas qui y attache les voiles. Au bout des deux galeries sont deux petits péristyles ou temples, en face l'un de l'autre, et qui terminent la décoration du bâtiment; celui à gauche est composé de quatre colonnes,

sous lesquelles sont placées de jolies statues ; il est pavé en mosaïque antique ; au milieu, dans un renfoncement, est une très-belle Diane d'Ephèse. Le péristyle à droite est composé de quatre caryatides, qui supportent un entablement très-riche. Ces caryatides furent trouvées, en 1765, sur la voie Appienne, hors la porte Saint-Sébastien, dans une fouille qu'on fit dans la *villa Strozzi*. En face du palais, on a fait une vaste galerie circulaire en portiques, ornée de granit ; sous ces portiques on voit beaucoup de colonnes, de bustes, de statues, etc. De-là on entre dans un vestibule et deux cabinets ornés de statues ægyptiennes. De ce vestibule on entre dans une salle ornée d'arabesques, dont le plafond a été copié d'après Jules Romain ; elle renferme des statues, des bas-reliefs, des stucs, des mosaïques. Les bosquets et les parterres des jardins de cette *villa*, quoique dans un espace peu étendu, renferment plus de deux cents monumens antiques, statues, colonnes, autels et tombeaux ; plusieurs pavillons, plusieurs bassins, et même un obélisque ægyptien. Il y a un temple de Jupiter, une salle voûtée, soutenue par deux grandes colonnes, dont une est d'albâtre fleuri. Enfin le cardinal Albani a fait de cette *villa* un lieu de délices, qui peut le disputer à celles qui ont été formées par une suite de princes, et ornées, pendant un siècle, par les curieux qui les ont possédées ; aussi ce prélat avoit toutes les connoissances, toute la fortune, tout le crédit et toute l'activité nécessaires pour former une pareille collection. Il en existe un catalogue intitulé : *Notizia delle statue della villa Albani*. Le savant abbé MARINI a donné une explications des inscriptions sous le titre de : *Iscrizioni antiche delle ville e de' palazzi Albani raccolte e publicate con note dell' Abbate Gaetano* MARINI ; Rom. 1785, in-4°. M. CARLO FEA vient d'en publier le catalogue avec quelques corrections.

Dans cette même partie des environs de Rome, c'est-à-dire au nord-est et en dehors de la porte *Salara*, on remarque encore la *villa Chigi*, bâtie avec richesse et avec élégance par le cardinal de ce nom ; la *villa Bolognetti*, la *villa Patrizi*, remarquables par l'agrément de leur situation.

La *villa Aldobrandini* est située au midi, dans la partie la plus élevée du Quirinal ; mais ce qui a rendu cette *villa* célèbre dans toute l'Europe, c'est la peinture à fresque antique, connue sous le nom de NOCE ALDOBRANDINE. *Voyez* ce mot.

La *villa Barberini* est située derrière la colonnade de Saint-Pierre, vers le midi. On y voit quelques restes de bains antiques ; il y a aussi des peintures estimées, entr'autres une suite de dapifères antiques (*Voy.* DAPIFER.) ; des bassins de faïence peints par les élèves de Raphael, de grands vases d'albâtre. Les belles peintures de cette *villa* ont été publiées sous le titre de : *Ædes Barberinæ ad Quirinalem a comite* Hieronymo TETIO, *Perusino, descriptæ ;* Romæ, 1742, in-fol.

La *villa Borghese* ou *villa Pinciana*, est, selon le témoignage de tous les voyageurs, la plus belle et la plus vaste de toutes les maisons de campagne des environs de Rome ; la *villa Pamfili* est la seule qui puisse lui être comparée. La *villa Borghese* l'emporte sur toutes, par la quantité des statues antiques et des bas-reliefs du plus beau choix, dont elle est enrichie. L'architecture n'a rien de beau ni de frappant ; mais le bâtiment est orné d'une multitude de bas-reliefs, de médaillons, de bustes antiques et de statues très-curieuses. Il peut être regardé comme un recueil sa-

vant de monumens ægyptiens, grecs et romains. Ce fut le cardinal Scipion Borghese, neveu du pape Paul v, qui fit bâtir cette belle maison; le prince Marc-Antoine Borghese l'a considérablement augmentée et embellie. On en imprima une description en 1700, en un volume de 321 pages, intitulé : *Villa Borghese fuori di porta Pinciana, con l'ornamento che si osservano nel di lei palazzo, e con le figure delle statue piu singulari.* Cette description est de Montelatici; il y en a une autre de Manilli, imprim. en 1650, et insérée dans le grand recueil de Burmann, t. viii, n° 24. Mais depuis 1778 on a fait, dans cette *villa*, des dépenses considérables. En 1796, M. *Luigi* Lamberti a publié, à Rome, en 2 volumes in-8°, une excellente description des ouvrages de sculpture réunis dans cette *villa;* elle est intitulée : *Sculture del palazzo della villa Borghese, detta Pinciana.* Cette description succincte, mais suffisante, est accompagnée de gravures au simple trait; le prince Borghèse se proposoit de faire graver avec soin les principaux monumens de sa collection. A l'ouvrage de M. Lamberti il faut joindre l'excellent ouvrage publié par M. Visconti, sous le titre suivant : *Monumenti Gabini della villa Pinciana, descriti da Ennio Quirino* Visconti; Rome, 1797, in-8°.

Dans le portique du palais on voit douze statues, vingt-six bustes et plusieurs bas-reliefs, au nombre desquels il y a une belle frise qui offre la réunion des différens instrumens de sacrifices. Le reste des monumens, sans compter les monumenti Gabini, est distribué dans neuf salles. C'est dans cette collection qu'on voit le bel hermaphrodite endormi, dont il y a une copie antique au Musée Napoléon; la statue d'un héros combattant, connue sous le nom du Gladiateur; un pugil avec ses cestes, un discobole, un faune flûteur, un beau sanglier, un centaure dompté par le génie de Bacchus, un athlète dans l'action de s'oindre, un faune tenant le petit Bacchus dans ses bras, plusieurs autres statues de divinités, de nymphes, d'empereurs, d'impératrices, et un grand nombre de bustes.

Parmi les bas-reliefs nous citerons les belles danseuses, le sacrifice triomphal dont les figures ont plus que grandeur naturelle, celui qui représente le corps d'Hector rapporté à Troie, les enfans de Niobé poursuivis par Apollon et Diane, la fable de Prométhée comme symbole de la vie humaine, plusieurs bacchanales, dont l'une autour d'un beau vase de marbre, plusieurs figures allégoriques des saisons, le sarcophage sur lequel est représentée la fable d'Actæon, etc.

La *villa Casali*, placée vis-à-vis de Saint-Etienne, mérite d'être vue à cause des antiques qu'on y a rassemblées, et qui ont été trouvées sur le lieu même. On y remarque plusieurs belles statues, un superbe pavé de mosaïque, et plusieurs autres monumens, dont une partie a été gravée, entr'autres la mosaïque et un superbe bas-relief qui représente, selon M. Visconti, Bacchus ramenant sa mère Sémelé des enfers, et selon M. Bœttiger, Bacchus célébrant son hymen avec Ariane. On en trouve la figure et la description dans le *Magasin Encyclop.*, ann. viii, t. vi, planche 165.

La *villa Corsini* est dans une belle situation sur le Janicule. Il y a dans cette maison un Columbarium (*V.* ce mot), qui sert actuellement de cave pour mettre le vin; il a été gravé par Bartoli. On peut consulter sur ce sujet la préface de l'ouvrage intitulé *De' sepolcri degli Antichi*, et les *Peintures antiques*,

publiées par Caylus et Mariette. Il y a aussi dans cette *villa* une riche bibliothèque et une magnifique collection d'estampes.

La *villa Farnèse*, ou maison de plaisance des princes Farnèse, avec des jardins agréables le long du Tibre, est célèbre par de belles peintures de Raphaël. En creusant dans l'enceinte de ces jardins, à la partie septentrionale du Palatin, on a trouvé des salles incrustées de beaux marbres, dans l'une desquelles il y avoit de grosses colonnes de porphyre, de vert antique, et d'autres pierres rares, mais presque tout étoit fracassé et gâté par le feu. Bianchini a donné sur ce palais des Césars, un ouvrage intitulé : *Palazzo de' Cezari*; Verona, 1738, in-fol. On descend dans trois salles, dont les murs subsistent encore à la hauteur de dix pieds en quelques endroits, et davantage dans d'autres; la salle du milieu est très-grande, et paroît avoir servi de vestibule. Derrière ces trois salles, on descend aux bains de Livie, qui sont des petites salles souterraines; la voûte de la première est ornée de feuillages rehaussés d'or, sur un fond blanc; la seconde est ornée d'arabesques et de compartimens, dans lesquels sont trois petits tableaux peints à fresque; la voûte est ornée de figures assez bien dessinées. Les statues et les bas-reliefs trouvés dans ces ruines furent acquis en grande partie par le cardinal de Polignac, pendant son ambassade à Rome; aujourd'hui, une partie se trouve dans la collection du roi de Prusse à Potsdam.

La *villa Giraud*, située près de la *villa* Corsini, est unique dans son espèce; la maison est bâtie sur le modèle d'un grand vaisseau de guerre, dont elle représente si parfaitement toutes les parties extérieures, qu'il n'y manque que les voiles et les mâts. C'est le caprice singulier d'un artiste qui, heureusement, n'a point eu d'imitateurs. Basile *Bricci*, peintre romain, et sa sœur Plautille, en donnèrent les plans, et les firent exécuter par l'abbé Benedetti, Romain qui avoit servi utilement le cardinal Mazarin à Rome La forme extérieure bizarre de cette maison n'empêche pas que la distribution n'en soit fort agréable; elle est ornée des portraits de tous les princes et seigneurs de la cour de France, et sur-tout des dames galantes du temps où elle a été construite; il y a encore beaucoup d'emblêmes et de devises amusantes en différentes langues, peints sur les boiseries et aux plafonds des galeries.

La *villa Giustiniani*, située au nord de la place de Saint-Jean-de-Latran, est une maison de campagne remarquable par un grand nombre d'antiques, et une superbe collection de tableaux. Il y a beaucoup d'urnes, de bas-reliefs, de statues, parmi lesquels on remarque une figure demi-colossale d'Aurélius-César; dans les appartemens, une Minerve, un Mercure, deux beaux vases, où sont sculptés le sacrifice d'Iphigénie, et une bacchanale singulière. Ces sculptures ont été publiées sous le titre de *Galeria Giustiniana, del marchese* Vicenzo Giustiniani; Rom. 1631, 2 vol. in-fol.

La *villa Ludovisi*, *Piombino* ou *Buoncompagni*, sur le mont Pincio, touche les murs de Rome, entre la *porta Pinciana* et la *porta Salara*. Elle est ornée au-dehors de statues et de bas-reliefs antiques, et renferme au-dedans une collection de statues et d'autres sculptures précieuses. C'est là qu'on voit les originaux de deux groupes connus vulgairement sous le nom du jeune Papirius et sa mère, et de celui d'Aria et Pœtus, dont il y a des copies dans le jardin des Tuileries. (*Voy.* Sculpture, t. III, p. 538.) On y voit encore un sénateur assis, sur

l'habit duquel on lit le nom de l'artiste *Zeno*, fils d'Attis, d'Aphrodisium. On cite encore parmi les choses remarquables de la *villa* Ludovisi, une statue d'Apollon, une autre d'*Æsculape*, une tête en bronze de l'empereur Claude, un gladiateur, une belle statue de Marc-Aurèle, un Antonin, etc. Il y avoit autrefois dans ces jardins, un obélisque ægyptien de vingt-huit pieds de long, qui venoit du cirque des jardins de Salluste; Clément XII le fit transporter sur la place de Saint-Jean-de-Latran, où il se proposoit de le faire élever.

La *villa Mattei*, située à peu de distance au midi du Colisée, étoit autrefois très-belle, et c'est encore une des plus intéressantes de Rome; quoiqu'elle soit abandonnée et presqu'inculte, on la voit avec plaisir, à cause des beaux restes d'antiquité qu'on y a rassemblés, et dont il existe une description en 3 volumes in-folio, sous le titre : *Vetera Monumenta quæ in hortis cœlimontanis et in ædibus Matthæiorum adservantur, nunc primum in unum collecta et adnotationibus illustrata a* Rodulphino Venuti, *et a* Johanne Christophoro Amadutio; Rom., 1779. Il est fâcheux que les auteurs de cet ouvrage aient montré si peu de critique et n'aient tenu aucun compte des restaurations. Cette *villa* est placée sur la hauteur du *monte Celio*, dans une situation très-agréable; celui qui s'étoit plû à l'embellir est *Ciriaco Mattei*, mort depuis long-temps.

La *villa Pamfili* ou *Belrespiro*, située sur la voie Aurélia, hors de la porte Saint-Pancrace, est regardée comme la plus considérable de Rome, après la *villa* Borghèse. Elle a près de deux lieues de tour. Il y en a une ample description imprimée sous ce titre: *Villa Pamfilia ejusque Palatium, cum suis prospectibus, statuæ, fontes, vivaria, theatra, Areolæ plantarum, viarumque ordines;* Romæ, Jo. Jac. di Rubeis, in-fol. Depuis, on y a fait cependant des changemens très-considérables.

Villanelle; sorte de danse rustique dont l'air est fort gai, marqué d'une mesure très-sensible, et propre pour faire danser les paysans, ou pour imiter leurs figures grotesques. Il y a de très-jolies villanelles, qui sont d'un goût très-réjouissant. Elles ont ordinairement un premier couplet, qu'on joue d'abord simplement, puis dans la suite on fait dessus quantité de variations ou diminutions. Ce mot vient de l'italien *villanella*, qui signifie la même chose, et est dérivé de *villanello*, paysan, ou de l'espagnol *villano*.

Villes. Pour définir exactement une ville, on peut dire que c'est une enceinte fermée de murailles, qui renferme plusieurs quartiers, des rues, des places publiques et d'autres édifices. Pour qu'une ville soit belle, il faut que les principales rues conduisent aux portes, qu'elles soient perpendiculaires les unes aux autres, autant qu'il est possible, afin que les encoignures des maisons soient à angles droits. Dans le concours des rues, on pratique des places, dont la principale est celle où les grandes rues aboutissent; et l'on décore ces places en conservant une uniformité dans la façade des hôtels ou maisons qui les entourent, et avec des statues et des fontaines. Denys d'Halicarnasse observe que les anciens mettoient plus d'attention à choisir des situations avantageuses, que de grands terreins pour fonder leurs villes. Elles ne furent pas même d'abord environnées de murailles. Ils élevoient des tours à une distance réglée, et l'intervalle qui se trouvoit de l'une à l'autre tour, étoit retranché et défendu par des chariots, par des troncs d'arbres et par de petites loges pour établir des corps-de-gar-

des. Après les cérémonies pratiquées à la fondation des murailles des villes, on tiroit dans leur enceinte toutes les rues au cordeau. Le milieu du terrein renfermé dans l'enceinte de la ville, étoit destiné pour la place publique, et toutes les rues y aboutissoient. On marquoit les emplacemens pour les édifices publics, comme les temples, les portiques, les palais, etc. Avant de tracer l'enceinte d'une ville, on creusoit une fosse ronde, dans laquelle on jetoit les prémices de toutes les choses bonnes et nécessaires à manger, et chaque particulier ajoutoit une poignée de terre qu'il avoit apportée du pays d'où il étoit venu. Après cette première cérémonie, on traçoit l'enceinte avec un soc de cuivre, que l'on mettoit à une charrue attelée d'un taureau blanc et d'une génisse du même poil. Dans l'endroit destiné pour les portes, on suspendoit la charrue, et on la portoit sans continuer le sillon ; à mesure qu'on couvroit les sillons, on y jetoit des fleurs, et ensuite on les couvroit de terre. La cérémonie étoit terminée par le sacrifice du taureau et de la génisse. C'est Varron, Plutarque et Ovide qui nous donnent ces détails, qui pourroient être rendus très-heureusement par la peinture. Les médailles, ces monumens si utiles par leur certitude, attestent une coutume si religieusement observée par les Romains lorsqu'ils jetoient les fondemens d'une ville. On voit souvent au revers de leurs médailles, un homme conduisant une charrue tirée par deux bœufs, type qui ne peut être que le symbole de la fondation d'une ville ou d'une colonie. *Voyez* Dédicace, Entrée et Fondateur.

Villes (Médailles des). *V.* Inscription et Légende.

Viminale ; la colline Viminale faisoit, avec la colline Esquilina, la cinquième région de Rome ; elle étoit située entre le mont Esquilin, à l'orient, et le mont Quirinal, à l'occident. Cette colline fut ainsi nommée du latin *vimen*, osier, parce qu'il y avoit autrefois un bois d'osier ; et selon d'autres, de Jupiter *Vimineus*, parce qu'il y avoit un autel. Elle avoit été aussi couverte de beaucoup de hêtres, d'où on la nomma *fagutalis*. Ce quartier comprenoit la rue Viminale et le bois Viminal. La porte du même nom étoit la porte de Rome, qui conduisoit à cette colline.

Viola (Alto). *V.* Alto Viola, Quinte et Viole.

Violarii ; on donnoit ce nom aux ouvriers qui teignoient les habillemens en couleur violette.

Viole ; instrument de musique dont on ignore l'origine. Les premières violes connues étoient à cinq cordes, dont l'accord se faisoit de quarte en quarte. Quand on ajouta une sixième et une septième, on changea aussi l'accord. La viole a différens noms. La *viole d'amour* est une espèce de dessus de viole qui a six cordes d'acier ou de laiton, comme celles du clavecin : elle rend un son argentin, qui ne manque point d'agrément. La *basse de viole* a sept cordes ; ce que les Italiens appellent *alto viola* en est la haute-contre, et leur *tenore viola* en est la taille. En Italie, on la nomme aussi *viola di gamba*, viole de jambe, parce que, pour en jouer, on la tient entre les jambes. La *viola di bordone*, ou grande viole à quarante-quatre cordes ; cet instrument est peu connu. La *viola bastarda*, ou viole bâtarde, dont on ne joue point en France ni en Angleterre. Brossard la prend pour une basse de viole, montée de six ou sept cordes, et sur le même ton que la viole ordinaire. Ce que les Italiens appellent *viola di braccio*, ou simplement *braccio*, est un instrument qui répond à notre haute-contre, taille et quinte de violon. La viole première, ou

viola prima des Italiens, est précisément notre violon haute-contre, ou du moins on se sert ordinairement de la clef C *sol ut* à la première ligne, pour noter la musique composée pour cet instrument. La viole seconde, *viola secunda*, répond assez à notre taille de violon; elle a la clef de C *sol ut* à la seconde ligne. La *viola terza* diffère peu de notre quinte de violon; elle a la clef sur la troisième ligne. La viole quatrième, *viola quarta*, n'est point en usage en France et en Angleterre; mais on la trouve souvent dans les compositions italiennes; la clef de C *sol ut* est à la quatrième ligne. Enfin la petite viole, *violetta*, est précisément notre viole triple ou notre dessus de viole; mais les étrangers la confondent souvent avec la viole première, seconde, troisième, etc. Aujourd'hui on ne joue presque plus d'aucun de ces instrumens. La basse de viole, le dessus et le par-dessus de viole, sont les seuls dont on se sert encore quelquefois. Suivant La Borde, la viole d'amour est assez commune en Allemagne. Au reste il paroît que, de ces différentes espèces, la viole proprement dite, ou la basse de viole, a été le plus en usage. Elle n'eut d'abord que cinq cordes, comme je l'ai dit plus haut; et, si l'on en croit Laborde, ce fut Sainte-Colombe, élève d'Harman, qui ajouta la septième corde grave *la*; il inventa même les cordes filées. Rousseau, formé par Sainte-Colombe, l'un des plus célèbres joueurs de viole sous Louis XIV, prétend prouver que la viole est un des premiers instrumens connus, parce que les hommes, ayant dû s'attacher à imiter la voix humaine par l'artifice des instrumens, n'ont rien trouvé qui pût mieux remplir ce but que la viole. Il y a quatre genres de pièces qu'on peut jouer sur la viole; 1°. les pièces de mélodie, autrement de beaux chants; 2°. les pièces d'harmonie ou par accords; 3°. le jeu de s'accompagner soi-même; 4°. le jeu d'accompagnement dans les concerts de voix et d'instrumens. On pratique sur la viole les mêmes agrémens que comporte la voix, comme la cadence ou tremblement, le port de voix, l'aspiration, la plainte, la chute, la double cadence, et en outre le marchement, le battement et la langueur. Tous ces agrémens se font sur la viole comme sur tous les autres instrumens, c'est-à-dire, en exécutant les unes après les autres, les notes que les agrémens renferment. Il y a trois de ces agrémens qui n'ont point de caractères propres dans la tablature; savoir, le battement, la langueur et la plainte. Quant à la manière d'étudier la viole et d'en jouer, on peut consulter l'article de l'Encyclopédie, et sur-tout les ouvrages suivans: *In quanti modi si possa praticare l'accordo perfetto nelle viole, da Giovanni Batista* Doni, discours qui se trouve dans le premier volume de ses œuvres, pag. 397. — *Principes de la viole*, par *Jean* Rousseau; Paris, 1687. — *Méthode nouvelle pour apprendre à jouer du pardessus de viole*; Lyon, 1766, in-8°.

Violon. L'antiquité du violon a été un sujet de discussion parmi ceux qui se sont occupés de nos monumens et de notre histoire. La Borde cite à ce sujet les tableaux de Philostrate; il rapporte qu'on y voit un violon sur un puits, et qu'il ressemble aux nôtres, excepté que le manche est plus court: cet écrivain n'auroit pas commis une erreur si grande, s'il avoit réfléchi que les tableaux de Philostrate sont des descriptions, et non des peintures. Il prétend que le puits cité par Philostrate se retrouve sur les médailles de Scribonius Libo; mais ces prétendus violons sont des lyres, qui ornent l'espèce d'autel que les an-

ciens nommoient PUTEAL (*V.* ce mot), nom que La Borde traduit très-improprement par *puits*. La citation du camée rapporté par Maffei, où l'on voit Orphée jouant du violon, n'est guère plus heureuse, car ce monument n'est pas antique. Il est cependant certain que l'origine du violon est très-ancienne, et qu'elle remonte aux premiers temps de la monarchie française. L'antiquité du violon est prouvée par des monumens incontestables : au portail du bas-côté de l'église Notre-Dame de Paris, en y entrant à main droite, on voit plusieurs figures qui tiennent le violon et l'archet. Autrefois on y voyoit aussi la statue d'un de nos rois, que Montfaucon a publiée d'une manière inexacte dans ses *Monum. de la monarchie française*, t. I, p. 56; il croit qu'elle représente Chilpéric. La Ravalière, dans les *Poésies du roi de Navarre*, t. I, pag. 252, a donné une meilleure copie de cette figure; mais celle que j'ai fait graver dans mes *Antiquités nationales*, t. IV, n° 41, pl. 2, n° 2, approche beaucoup plus de la vérité; le violon qu'elle tient de la main gauche, est percé de quatre trous. D'après la Ravalière, j'ai rapporté, *ibid.* n° 3, un monument curieux, qui lui avoit été communiqué par Le Beuf. Ce savant le croyoit des temps anciens de la monarchie. C'étoit un petit bassin ou une jatte de bronze doré, émaillé et ciselé. Le dessin de la ciselure est partagé en différens cartouches : dans celui du milieu est un joueur de harpe, monté sur une chaise; à sa droite est un chanteur tenant un rouleau dans sa main, et à sa gauche un joueur de violon. On remarque dans un des cartouches du contour, un violon à double chevalet. Sur la même planche, n° 5, j'ai fait dessiner une vignette d'un manuscrit du commencement du XIVe siècle. On y distingue la figure d'un jongleur assis sur un banc élevé, et qui joue du violon. Tout cela prouve que le violon a été très-anciennement en vogue parmi les jongleurs. Les plus célèbres d'entre eux, étoient les meilleurs violons de leur siècle; ce qui porte à croire que la vielle n'a jamais été qu'un instrument subalterne. J'ai tiré des antiquités de Strutt différentes figures que j'ai fait aussi graver, *ibid.* La figure n° 6 est celle d'un joueur de violon anglais. Ce violon n'a que deux cordes; celui du n° 11 en a trois; et ceux des n°s 7, 8, 9, 10, en ont quatre. Mais dans *l'Angleterre ancienne et moderne*, de STRUTT, traduite par M. Boulard, on voit, pl. 33, n° 7, un violon à cinq cordes, tiré d'un manuscrit fait sous le règne d'Henri II. Pendant longtemps on ne mit que trois cordes au violon, qu'alors on nommoit *rebec*. On ignore l'époque précise à laquelle la quatrième corde fut invariablement ajoutée. La Borde pense que ce fut dans le seizième siècle. Il se fonde sur ce que les meilleurs violons que nous ayons, sont encore ceux que Charles IX, roi de France, fit faire à Crémone, par le fameux Amati, et que ce sont encore les plus beaux modèles possibles. Mais la figure 10, que j'ai publiée d'après Strutt, est d'après un dessin de Matthieu Paris, fait vers 1250; ce qui donne une haute antiquité à l'usage des quatre cordes. Peut-être ne devint-il général que dans le 16e siècle, où la forme de cet instrument se perfectionna, comme la manière d'en jouer. Sur le portail de la chapelle de Saint-Julien-des-Ménestriers, que j'ai fait graver, *ibid.* pl. 1, on remarque une figure qu'on croit être celle de saint Genest; le violon qu'elle tient n'est point un rebec, puisqu'il est à quatre cordes, et absolument semblable aux nôtres. Cette statue est coiffée d'une espèce de toque, et vêtue d'une tunique et d'un ample

manteau. J'ai encore fait dessiner, pl. 2, déjà citée, nos 12 et 13, deux jongleurs ou ménestriers dans leur véritable costume, l'un d'après une miniature de 1272, tirée de la Bibliothèque impériale, collection de Gaiguière, portefeuille 4, nº 72; et l'autre copié d'après une miniature anglaise du même temps, et publiée par Strutt. Ces monumens suffisent pour l'histoire du violon, et prouvent l'antiquité de son origine, que quelques-uns placent au neuvième siècle.

Je crois devoir parler d'une dignité singulière qui lui devoit son origine, parce que cela me conduit nécessairement à faire connoître quelques-uns de ceux qui ont acquis de la célébrité comme joueurs de violon ou comme facteurs. Chaque compagnie avoit autrefois un supérieur ou coryphée, qu'on qualifioit du titre de roi. Mais plusieurs circonstances firent successivement anéantir ces simulacres de princes, et il ne subsista plus que le roi d'armes et le roi des ménestriers ou jongleurs. On ignore l'histoire des premiers rois des ménestriers: le plus ancien que l'on connoisse est *Jean Charmillon*, élu roi des jongleurs de la ville de Troyes, en 1295, sous Philippe-le-Bel. Il paroît que vers la fin du quatorzième siècle, les jongleurs se divisèrent, et se partagèrent en deux bandes: les uns amusèrent le peuple par des tours de force, et les autres restèrent musiciens. Comme il y avoit des basses et des dessus de rebec, ceux-ci s'intitulèrent *menestrels*, joueurs d'instrumens tant haut que bas; dénomination que leur confirma Charles VI. Depuis cette époque, on a peu de détails sur les menestriers. *Constantin*, célèbre violon de la cour de Louis XIII, obtint la charge de roi des violons, maître des menestriers; il mourut en 1657. Il eut pour successeur *Dumanoir*, connu sous le nom de Guillaume I. Ce titre passa à son fils Guillaume II, qui l'abdiqua volontairement en 1685. Les statuts arrêtés par Charles VI furent confirmés par Louis XIV, en 1658, en faveur de ses musiciens; mais il ne faut pas confondre la musique de la chambre avec la grande et la petite bande, créée par Louis XIV. La *grande bande* étoit celle que l'on nommoit les vingt-quatre violons de la chambre du roi, qui étoient tous en charge de création assez ancienne: leurs fonctions consistoient uniquement à faire danser à tous les bals parés et masqués qui se donnoient à la cour, à jouer des airs de menuets, de rigodons, dans l'antichambre du roi, pendant son lever et à son grand couvert, savoir: le premier de l'an, le premier du mois de mai, le jour de la fête du roi, et toutes les fois qu'il revenoit de la guerre et du voyage de Fontainebleau. La bande des seize, qu'on nommoit *la petite bande*, avoit été instituée par Louis XIV, à cause de l'insuffisance du talent de ceux de la grande; elle jouoit aussi au bal de la cour, au lever et au grand couvert. Au commencement du règne de Louis XV, la petite bande disparut, et l'on ne conserva que les charges des vingt-quatre violons. Mais leur symphonie, mal dirigée et souvent discordante, détermina à ne plus permettre que ces charges fussent acquises par des ménestriers. Mais revenons à la suite de leurs rois. Il y eut un interrègne qui dura depuis 1685 jusqu'en 1741. Guignon, violon célèbre, ceignit alors la couronne ménestrière, dont il fit, quelques années après, une abdication volontaire. L'histoire ne mentionne pas ses successeurs dans cette charge, qui fut définitivement supprimée en 1773.

La Borde cite comme les meilleurs violons et comme les plus beaux modèles, ceux du temps d'AMATI. Un moderne pense qu'à

cette époque, les violons avoient quatre cordes. Ce qui le décide à le croire, c'est qu'il a vu en Bretagne un violon étiqueté *Joann. Kerlino, ann. 1449*, monté de quatre cordes. Le manche ne paroissoit point avoir été changé, non plus qu'une petite attache en ivoire, fixée à la place du bouton d'aujourd'hui, et percée de quatre trous pour y fixer autant de cordes. Ce violon étoit plus bombé que les nôtres, et ses formes n'étoient pas exactement rondes. Il rendoit des sons doux, mais un peu sourds, comme la majeure partie des instrumens qui nous restent d'Amati. Les violons de Stradivarius ont, en général, plus d'éclat, et ne le cèdent point aux premiers pour la beauté et l'élégance des patrons. Ceux de Stainer occupent encore un rang distingué dans la lutherie, mais on tient pour certain qu'il n'en a jamais fait que douze, et que le roi de Prusse, Frédéric-le-Grand, les recueillit, à quelque prix qu'on en demandât. Si ce bruit, auquel la mort prématurée de Stainer a donné quelque fondement, est vrai, les violons que l'on croit de Stainer, ne seroient pas de sa main, mais de son école. On lit dans la *Correspondance des Amateurs musiciens*, que M. Marie, luthier à Paris, possède un véritable violon de Stainer, auquel il attache un grand prix. Stainer eut un frère nommé Marc, hermite reclus, qui fit aussi des violons; mais ils sont bien inférieurs en beauté et en qualité, à ceux du premier. De l'école de Stainer sortirent les *Mathias* Clots, père, *Georges* et *Sébastien* Clots, ses fils. Il nous reste d'eux les violons du Tyrol, dont le son est pur et argentin, mais foible. Il existe peut-être en France trois mille violons étiquetés *Jacobus Stainer;* mais on sait qu'ils y ont été introduits par des ouvriers allemands qui travailloient d'après ses modèles. Un bon violon est une chose digne de recherche et de sacrifices pécuniaires. Quand on le possède, peu importe le luthier qui l'a fait. C'est aux sons et non aux formes ni à des étiquettes souvent trompeuses qu'il faut s'en rapporter pour le bien choisir.

L'ancienne lutherie française fut illustrée par *Jacques* Bocquay et Pierret, dont il nous reste d'excellens instrumens. Le premier en a fait davantage; le second a soigné les siens. *Antoine* Despont et Véron, contemporains des précédens, ont laissé des violons qui sont encore recherchés aujourd'hui. Bocquay eut pour successeur, Guersan, son élève, qui a donné un beau fini à ses violons, et en a fait qui vont de pair avec ceux d'Amati. Il est sorti nombre de violons de l'atelier de Guersan. Ceux qu'il a établis lui-même sont aisés à distinguer; ils sont vernis à l'huile, et il en existe au plus douze. Tous les autres ont été vernis à l'esprit-de-vin, procédé plus expéditif, mais qui ne laissa pas de discréditer alors l'ouvrage de Guersan. De son temps, Castagnery et Saint-Paul faisoient aussi des violons très-estimés pour l'accompagnement. Les violons de Salomon sont au pair des Guersan. Lagetto a joui d'une certaine réputation. Ses violons sont vernis à l'esprit-de-vin. La lutherie ancienne et provinciale, comme on le disoit autrefois, n'offre rien de bien recommandable, à l'exception du nom de Médard, luthier lorrain. Il vivoit à Nanci. Contemporain des Amati fils, il s'en montra presque le rival. Ses violons sont, comme ceux de ses modèles, d'un petit patron et d'un petit jeu; on les a souvent confondus avec eux.

Dans la lutherie moderne parisienne, on distingue Finth, ouvrier allemand. Il travailloit, il y a environ trente ans, dans le genre de Stradivarius. Ses violons, tous vernis à l'huile, sont bien traités.

Ils excitèrent beaucoup d'enthousiasme. Vers le même temps, SAUNIER, élève de LAMBERT, Lorrain, nommé *le charpentier de la lutherie*, faisoit aussi de très-beaux violons. M. PICTE, élève de Saunier, travaille dans le même genre que son maître, et l'égale en talens. Ses violons sont d'une belle forme; et sortant de sa main, ils se payent aussi chers que certains autres recherchés pour leur ancienneté et le nom de leurs auteurs. Quant à la lutherie moderne des départemens, on ne lit dans la *Correspondance des Amateurs musiciens*, que le nom de *Jean* RAUT, qui travailloit fort bien à Rennes. En 1786, il répara un violon d'Amati fils, assez délabré, de manière à lui rendre sa grace et sa qualité primitives. Après avoir esquissé, pour parler ainsi, l'histoire physique du violon, et cité les noms les plus célèbres des luthiers qui ont fait cet instrument, il reste à donner la nomenclature du petit nombre des artistes qui se sont rendus fameux par la manière d'en jouer.

M. CARTIER, l'un des violons premiers de l'Opéra, dans son *Art du violon*, distingue trois écoles, dont les fondateurs sont CORELLI et TARTINI, pour l'école italienne; LECLAIR et GAVINIEZ, pour l'école française; STAMITZ et MOZART, pour l'école allemande. *Arcangelo* CORELLI est né vers 1680 à Fusignano, petite ville de la Romagne, non loin de la ville d'Imola. Il étoit attaché à l'électeur de Bavière, en qualité de violon; et à la fin du dix-septième siècle, il retourna dans sa patrie, et demeura à Rome le reste de ses jours, auprès du cardinal Ottoboni, dont il étoit premier violon et maître de chapelle. Il mourut dans cette ville en 1723. Son tombeau se voit dans l'église de Saint-Pierre, avec cette inscription: *Corelli princeps musicorum*; au-dessus est gravée la gigue en sol mineur de sa cinquième sonate, œuvre v. Avant Corelli, l'art de jouer du violon étoit absolument ignoré. La pratique de cet instrument étoit abandonnée à la routine de quelques musiciens ignorans. Aussi l'histoire n'a pas daigné nous conserver les noms de ceux qui précédèrent Corelli; à moins qu'on ne mette dans la classe des musiciens, BALTHAZARINI, dit *Beaujoyeux*, et BOCAN. Le premier étoit intendant de la musique de Catherine de Médicis; et comme premier violon de son temps, il n'a sauvé son nom de l'oubli, que par le talent qu'il avoit d'ordonner les fêtes. Le second, qui vivoit au milieu du dix-septième siècle, étoit aussi maître à danser. Il faut joindre ces deux musiciens à ceux dont j'ai parlé au commencement de cet article. CORELLI a découvert toutes les ressources qu'on pouvoit tirer du violon, et son génie lui a assigné la place qu'il a conservée depuis parmi les instrumens de musique, c'est-à-dire la première. C'est lui qui a enseigné la véritable position de la main, et la manière de se servir de l'archet avec grace et dextérité. C'est lui qui a fondé la première école du violon. De cette école sont sortis TARTINI, LOCATELLI, GEMINIANI, SONNI, et par suite, les célèbres artistes de nos jours. Corelli a non-seulement servi l'art d'exécuter, mais encore a beaucoup contribué au perfectionnement de la composition. Quatre œuvres de trio, une œuvre de sonates, et ses concerto de violon dont il est l'inventeur, sont les seuls ouvrages que ce maître ait laissés. Voici une généalogie en talens, qui vient en ligne directe de Corelli. SOMIS fut son élève; PUGNANI, de Somis; VIOTTI est sorti de l'école de Pugnani; enfin RODE, formé par Viotti, et qui est le dernier rejeton de ces maîtres fameux. Ce qu'étoit le violon en Italie, avant que Corelli le

mit en honneur, il l'étoit avant Lulli. Abandonné aux maîtres de danses, comme on l'a vu plus haut, il servoit sous le nom de *rebec*, et avec trois cordes seulement, aux usages déjà indiqués, et n'étoit pas même admis dans la musique des églises.

Les statuts des maîtres de danse portent, qu'en 1640 ils ajoutèrent la quatrième corde au violon, et que l'usage en fut interdit aux ménestriers qui jouèrent dans les bals, sans avoir acquitté la maîtrise. Ceux-là ne pouvoient jouer que du rebec. Ce fut Lulli qui, le premier, imagina d'employer le violon dans les accompagnemens de ses opéra. Il forma ce qu'on appeloit la *petite bande*, composée de musiciens moins ignorans que les autres, qu'il réunissoit chez lui et qu'il exerçoit lui-même, jusqu'à ce qu'ils sussent par cœur leurs parties. Corelli et les grands maîtres qui le suivirent apprirent au violon à parler, mais Gaviniez lui transmit le sentiment et la grace. La France perdit ce dernier en 1800. Sur la fin de l'année précédente, il avoit conduit l'orchestre du concert qui eut lieu pour la distribution des prix aux élèves du Conservatoire. On doit regarder l'école de cet artiste comme celle du goût. Toute l'Europe connoît le talent de Rode, si jeune encore; Baillot, Lafont, Blasius, et sur-tout Kreutzer, tiennent après lui un rang distingué. Londres compte, au nombre de ses violons célèbres, Salomon, Viotti, déjà nommé, le Suisse Schoner, Crammer fils, Mountain et Marain. Ce dernier est également fort sur la harpe. Ses concertos, pour cet instrument, sont peut-être ce qu'il y a de mieux écrit en ce genre, sur-tout pour le premier.

Quoique la manière de monter le violon soit du ressort des luthiers, je ne laisserai pas que d'en dire quelque chose. Un amateur ne sauroit mieux faire que de monter lui-même son violon. Le plus difficile est de façonner un chevalet. Quoique la règle générale soit de le placer sur la ligne qui sépare les S ou les ouïes par la moitié, on doit s'en écarter sans scrupule, dés qu'on a découvert que, posé différemment, il fait produire à l'instrument des sons plus analogues aux facultés de celui qui le joue. Il faut essayer des cordes jusqu'à ce qu'on en ait assemblé quatre qui se trouvent justes, non-seulement en particulier, mais encore l'une avec l'autre. La grosseur des cordes qu'on emploie doit être déterminée par l'usage auquel on destine le violon, et plus encore par le plus ou moins de nerf que l'on met à la pression des cordes sur la touche. C'est une très-bonne méthode que de se servir, pour l'étude et pour s'exercer, d'un violon dont les cordes soient plus grosses et le chevalet soit plus élevé que de celui qu'on veut jouer au concert. Il en est de même de l'archet qui doit être aussi plus pesant; on ne se figure pas quelle aisance et quelle facilité on éprouve à se servir ensuite d'un violon monté dans le terme moyen, et d'un archet léger. La raison en est que les cordes de l'alto, avec lequel on a joué pendant quelque temps, ayant moins d'intensité que celles de l'autre, il est plus facile de les faire vibrer. Ce n'est donc point en passant d'un alto à un violon, mais d'un violon à un violon, tous deux montés comme on l'a dit, que l'on reconnoîtra l'utilité de ce conseil. La place de l'ame du violon n'est pas plus fixe, ni plus déterminée que celle du chevalet. C'est une étude à faire. Il suffit de dire que la manière de placer l'un ou l'autre, peut changer du tout au tout, le timbre de l'instrument. L'archet est, dans la main de celui qui joue du violon, ce qu'est le pinceau dans celle

du peintre. L'école en indique la conduite et l'usage; mais il n'appartient qu'au sentiment et au génie de varier, en quelque sorte, un instrument. La place juste de l'archet sur les cordes, est à un demi-pouce du chevalet. C'est dans cet espace qu'il doit être tiré et poussé dans toute sa longueur, et continuellement droit; car, dès qu'on s'en écarte, le son ne peut plus être beau (*Voy.* Archet.) Il faut que celui qui veut se livrer à l'étude du violon, ait les premières notions de la musique, afin de pouvoir au moins accorder lui-même son violon, dont les cordes se montent de quinte en quinte, comme *mi, la, re, sol.* La corde sur laquelle s'accordent les autres, est le *la.* Il se règle avec un instrument à vent, à clavier, ou avec un petit outil d'acier à deux branches, qu'on nomme Diapason. (*V.* ce mot.) Peut-être ne sera-t-il pas inutile de consigner ici, sur le violon, des idées générales, qui en sont, pour ainsi dire, la partie métaphysique. C'est essentiellement à l'art méthodique de l'archet, que l'on considère comme la langue du violon, que doit s'attribuer tout l'effet de cet instrument. C'est à l'union parfaite de la corde avec l'archet, qu'est attaché tout le mystère de cet art. La clarté et le moelleux du son, l'égalité dans le jeu et la proportion dans les nuances, dépendent tout-à-la-fois du tact bien ménagé, de l'archet, de sa direction économique et de son parfait équilibre. Sans cette méthode exacte, on ne peut faire chanter son violon. L'art de soutenir les notes en doigtant au centre du manche, est bien plus difficile et bien plus important que celui de voltiger d'un bout à l'autre, pour aller gazouiller près du chevalet. Il est aisé de concevoir que, si le joueur brusque le son par un mouvement convulsif et violent, ce ne peut être qu'au détriment du timbre et de l'expression. Ce n'est pas qu'il n'y ait de grands joueurs de violon qui ne possèdent ces deux manières, mais ce n'est jamais qu'aux dépens du sublime du violon, qu'ils négligent l'une pour s'attacher de préférence à l'autre. La facilité plus ou moins grande de jouer à l'inpromptu, est en raison directe de la perfection de la vue et de la mobilité des nerfs. De-là vient que, comparaison faite de deux joueurs de violon du premier ordre également versés dans leur art, l'un d'eux sera fort inférieur à l'autre pour jouer à l'inpromptu. Ce sentiment intime tient à l'accord parfait du tact de la vue avec celui de la main qui la seconde; si les nerfs de la main manquent de souplesse et de force, il est sensible qu'elle ne pourra seconder la promptitude et la rapidité de la vue. Si la vue, au contraire, manquant de cette perfection et de cette élasticité qui lui est nécessaire, est lente, confuse et susceptible de s'arrêter facilement, elle ne pourra correspondre à la vélocité et à l'égalité de la main. Il est donc démontré que, pour jouer la *difficulté* à l'inpromptu, il faut une vue parfaite et une main souple et agile. Un violon du premier ordre se distingue par l'éloquence vive et nerveuse dont la mélodie est remplie. Il doit autant à la magie de son chant qu'à celle de son exécution. Sa musique n'est soumise ni à l'art de l'archet, ni à la difficulté de la main, qu'il subordonne entièrement à l'expression du sentiment. Sa méthode, dans l'accompagnement des récitatifs, diffère de celle qu'il emploie dans l'accompagnement des ariettes, car il y a bien de la différence entre le chant absolu et le récitatif chantant. L'accompagnement du récitatif doit être plus marqué et plus soutenu; il est plus sujet au renforcement et à la suspension.

(*V.* RÉCITATIF.) Qui ne sait que le violon est susceptible d'une variété infinie d'agrémens? L'énergie et la force du sentiment appartiennent au génie, mais le choix des agrémens, ainsi que la disposition des nuances, dépendent du goût; car celles-ci sont à l'ame ce que les couleurs sont à la vue, et, par la même raison qu'un mauvais assortiment de couleurs choque nos regards, une suite de nuances mal combinées blesse notre sensibilité. Comme chaque homme a sa manière de sentir différente, il s'ensuit qu'il a un goût particulier, par lequel il donne aux choses un ordre qui n'appartient qu'à lui. Cette diversité peut, indépendamment de l'inégale disposition des organes, s'attribuer encore à la différence des caractères, des âges, du sexe et de l'éducation. On peut encore en attribuer la cause au climat et aux coutumes du pays où chaque homme est né; et c'est pour cela que, dans la musique, on distingue le goût italien de l'allemand, et l'allemand du français.

Conformément au plan que j'ai adopté, je donnerai la nomenclature des ouvrages les plus importans sur le violon : *Libros del Delfin de musica, para tanner la viguela, por Luis de Narvaez ;* Valladolid, 1530, in-4°. — *Regola Rubertina, opera che insegna suonare de viola d'arco tastado, da Silv. Ganassi di Fontegno ;* in Venezia, 1543, in-4°. — *Lira de arco, o arte de tanger Rabeca, por Agostino da Cruz.* — *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon, avec un Abrégé des Principes de musique nécessaires pour cet instrument*, par *Michel* MONTECLAIR; Paris, 1736, in-4°. La première édition est de 1711 ou 1712. On regarde cet ouvrage comme la plus ancienne méthode complète du violon. — *Principes du violon, etc.* par DUPONT. — Ce dernier ouvrage parut en 1718, ainsi qu'un petit ouvrage italien intitulé : *Grammatica di musica, insegna il modo facile e breve per bene imparere di sonare il violino, etc. da Carlo* TESSARINI *di Rimini.* Le même ouvrage fut traduit en français, et gravé sous le titre de *Nouvelle méthode pour apprendre, par théorie, à jouer du violon, divisée en trois classes, etc.* Amsterd. 1762, in-fol. — *Art of playing on the violin, by Fr.* GEMINIANI; Lond., 1748, in-fol. *Le même*, en français; Paris, 1752. Cet ouvrage est un de ceux qui a le plus contribué à faciliter l'étude du violon. — — *Ecole de violon*, par *Léopold* MOZART; Augsbourg, 1786, in-4°. (en allemand.) — *Instruction sur le violon*, par *T.* WODICZKA, ouvrage allemand, dont J. Guill. LUSTIG a donné une traduction hollandaise; Amst. 1757, in-4°. — *Rudimenta Panduristœ*, ou *Elémens pour le violon* (en allemand.); Augsbourg, 1759, in-4°. — *Instruction sur l'art de jouer du violon, avec des exemples pour s'exercer sur cet instrument*, par *G. Sim.* LŒHLEIN; Zullichau, 1774, 1781, in-4°. (en allemand.) — *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*, par BRIJON; Paris, 1763, in-4°. — *Principes du violon*, par *Joseph Barnabé* SAINT-SÉVIN, dit L'ABBÉ, fils; Paris, 1772, in-4°. — *Lettera inserviente ad una importante lezione per i suonatori di violino, da Giuseppe* TARTINI; Venet. 1770, in-8°; Londres, 1771, in-4°. — *La parfaite connoissance du manche du violon*, ou *Successions des douze tons majeurs et de leurs relatifs mineurs, etc.* Paris, 1782. — *L'Art de se perfectionner sur le violon*, par CORRETTE; Paris, 1783. — *Nouvelle méthode de violon et de musique*, par BORNET, *l'aîné ;* Paris, 1788, in-fol. — *Elémens corrigés de violon*, par

Ign. Schweigl; Vienne, 1786, in-fol. obl. (en allemand.) — *Ecole du violon pour les commençans*, par *F.* Kauer (en allemand.); Vienne, 1787, in-fol. oblong. — *Elemens-pratiques du violon*, par *Jean. Ant.* Kobrich; Augsbourg, 1788, in-4°. (en allemand.) — *Regula per la construzione de' violine, viole, violoncelli e violoni, etc. da Antonio* Bagatella; Padova, 1786, in-4°. — *Observations sur l'origine du violon*, par Le Prince, le jeune, dans le *Journal encyclopédique*, novembre, 1782.

Violoncelle; instrument de musique fait comme le violon, excepté qu'il est beaucoup plus gros, et se tient entre les jambes. On lit, dans Lacombe, que le violoncelle fut inventé par Bonocini, maître de chapelle du roi de Portugal, et apporté en France, ou du moins mis en vogue par *Batistin* Struck et Labbé, tous deux excellens artistes. La Borde écrit, au contraire, que le P. Tardieu, de Tarascon, l'inventa au commencement du dix-huitième siècle, et qu'il lui donna cinq cordes montées en *ut, sol, re, la, re*. Quinze ou vingt ans après, toujours selon le même auteur, on réduisit le violoncelle à quatre cordes, en lui ôtant sa chanterelle *re*. Le professeur Bertaud contribua le plus à la perfection de cet instrument. Depuis cet habile maître, Duport et Janson l'ont porté au dernier degré, en exécutant dessus tout ce qu'on exécute sur le violon. Le violoncelle a succédé à la viole pour accompagner dans les concerts, et a fait presque abandonner la grosse basse de violon. En effet, il est l'instrument de basse le plus sonore, articule parfaitement ses sons, et rend toute sorte de musique pleine, simple, figurée, etc. Cet instrument est très-favorable pour les voix qu'il accompagne; il se lie aussi parfaitement bien avec la flûte traversière. A l'égard du violon, il est une véritable basse, étant de même genre d'harmonie. On exécute encore, sur le violoncelle, des sonates, et même des concerto qui ont un très-bel effet. Pour ce qui est de la métaphysique du violoncelle, elle semble dériver toute entière de la gravité de ses sons, qui lui donnent plus d'analogie avec la voix humaine, qu'à aucun des autres instrumens à archet. C'est donc sur les sons pleins et veloutés d'une belle voix, qu'il faut modeler sa qualité de son, lorsqu'on n'est point assez favorablement doué de la nature pour s'en créer une particulière. Peu de compositeurs ont écrit pour le violoncelle; mais celui qui paroît devoir être placé au premier rang, est M. Bréval, dont les ouvrages sont tous jolis. Le chant et la grace y abondent; ils sont tellement élémentaires, qu'ils peuvent tenir lieu de méthode.

Pour l'étude du violoncelle j'indiquerai : *Instruction de musique théorique et pratique, à l'usage du violoncelle*, par *Jean-Bapt.* Baumgærtner; La Haye, 1774, in-4°. — *Méthode pour le violoncelle, contenant les véritables positions, avec des leçons à un et à deux violoncelles, etc.* par Corrette; Paris, 1785. — *Principes* ou l'*Application du violoncelle pour tous les tons*, par *Sal.* Lanzetta; Amst. — *Instruction abrégée pour jouer du violoncelle*, par *Fr.* Kauer (en allemand); Spire, 1788. — *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle*, par *Jean-Baptiste* Cupis; Paris. — *Méthode pour le violoncelle*, par Tillière; Paris. Elle est beaucoup plus étendue et plus détaillée que la précédente. — *Méthodes* ou *Nouvelles études pour le violoncelle*, par *P. F. Olivier* Aubert; Paris. C'est la meilleure et la plus satisfaisante pour les amateurs.

Virgatæ-vestes; habits rayés ou garnis de bandes diversement colorées, telles qu'en avoit le *sagum* des Gaulois.

Virginale. *Voyez* Clavecin, tom. 1, pag. 286 et 287.

Virgule; c'est ainsi que nos anciens musiciens nommoient cette partie de la note qu'on a depuis appelée la queue. *Voy.* Queue.

Vîte, en italien *presto*. Ce mot, à la tête d'un air, indique le plus prompt de tous les mouvemens; et il n'a, après lui, que son superlatif *prestissimo*, ou *presto assai*, très-vîte. *Voy.* Presto.

Vitreæ, Vitriæ. *Voyez* Empreinte, tom. 1, pag. 525, col. 1; Pierre.

Vitre, est le verre coupé par compartimens dont on remplit les panneaux, et qu'on place entre les croisillons et petits bois des châssis de croisée, pour laisser passage à la lumière. *Voy.* Fenêtre.

Vitriæ. *Voy.* Empreinte, t. 1, pag. 525, col. 1.

Vittæ; *vitta* étoit proprement une bande étroite de laine, qu'on voit fréquemment sur le front et autour de la tête des statues. Quelquefois elle offre de petits nœuds d'espace en espace, de manière que, dans les petits monumens, les antiquaires les ont souvent pris pour un rang de perles. Les prêtres et les prêtresses étoient couronnés de bandelettes ou *vittæ*, dont les extrémités retomboient sur les épaules. On en paroit aussi les victimes. *V.* Infule.

Vivace; ce terme, dans la musique, avertit qu'il faut jouer d'un mouvement hardi, vif et animé. *Voy.* Vif.

Vivacité. *Voy.* Vif.

Viviers; les Romains en établissoient dans leurs villæ. *Voyez* Pêcheries.

Vocal, qui appartient au chant des voix; tour de chant vocal, musique vocale.

Vocale; on prend quelquefois substantivement cet adjectif, pour exprimer la partie de la musique qui s'exécute par des voix. On dit: les symphonies d'un tel opéra sont bien faites, mais la vocale est mauvaise.

Voce Pastosa; voix de tenore nourrie, propre à bien chanter le genre sérieux.

Voies militaires ou Publiques. L'histoire nous a transmis trop peu de détails exacts sur les chaussées et les voies publiques des plus anciens peuples, pour que nous puissions savoir quelle nation a la première mis un soin particulier à l'établissement des voies publiques. Dès que plusieurs états ont établi entr'eux des rapports plus étroits, dès que les nations se sont occupées de commerce, elles durent songer à donner aux routes la disposition la plus propre pour faciliter les voyages et les relations commerciales. On dit que les Perses ont déjà eu de très-bonnes chaussées. Selon Diodore de Sicile, Sémiramis en établit dans toutes ses possessions, et, pour les construire, elle fit abaisser des hauteurs et des collines, et remplir les lieux bas et les vallons; on y construisit des digues et des chaussées élevées. Justin assure que Xerxès employa aussi de grandes sommes pour la construction des voies publiques. Selon Isidore, à la fin de son xve livre, les Carthaginois ont, les premiers, pavé leurs voies publiques.

Les auteurs anciens ne nous donnent point de détails qui puissent nous faire penser que les Grecs aient apporté un soin particulier à la construction et à la bonne disposition de leurs voies publiques. Hérodote dit seulement que, chez les Lacédémoniens, le soin de ces voies étoit confié aux rois. On peut donc croire que les Grecs ont mis moins d'importance à l'établissement des grands chemins qu'à

leurs autres institutions politiques, parce que, sans cela, les auteurs anciens en auroient certainement fait mention. Un passage de Strabon nous donne même, sur ce point, de la certitude. Cet auteur dit expressément, dans son v^e livre, que les Grecs ont négligé trois objets, pour lesquels les Romains n'ont épargné ni frais ni travail; savoir: la construction des cloaques, des aqueducs et des voies publiques. C'est donc aux Romains qu'est dûe la gloire d'avoir porté au plus haut degré de perfection, la construction des voies publiques, et d'avoir, par ce moyen, établi des communications aisées entre les différentes parties de leurs possessions. Les restes de leurs grands chemins attirent encore aujourd'hui l'attention et excitent l'admiration de tous les voyageurs, et elles offriront à tous les âges un modèle de la manière dont on peut réunir la solidité, la commodité et la beauté, dans un objet aussi important pour le bien-être des états.

On n'a aucun indice qui puisse nous faire penser que, sous les rois, les rues de la ville de Rome ou les routes au-dehors des murs aient été pavées; dans les premiers temps de la république, les Romains ne songèrent pas plus que sous les rois à l'amélioration de leurs voies publiques. Ce ne fut que cent quatre-vingt-huit ans après leur expulsion, qu'ils jugèrent nécessaire d'établir des routes pavées, pour faciliter à leurs armées le passage dans les parties éloignées de l'Italie, et aux habitans de Rome le transport des approvisionnemens. Le censeur *Appius Claudius* fut le premier qui, en 442, après la fondation de Rome, entreprit un pareil ouvrage; il fit construire une voie publique qui commençoit à la *porta Capena*, et s'étendoit jusqu'à Capoue. Elle reçut son nom, et fut appelée *voie Appienne* (*via Appia*). Elle est remarquable, non-seulement comme la première voie pavée établie par les Romains, mais encore par sa solidité, rapport sous lequel aucune autre ne l'a encore surpassé. Dans les temps suivans, lorsque les Romains eurent étendu leur domination dans l'Italie inférieure, la voie Appienne fut prolongée jusqu'à Brundusium (Brindisi), ville qui, selon Strabon, étoit à 560 milles de Rome. On sait que, du temps d'Auguste, elle s'étendoit déjà jusqu'à Brundusium, mais on ne sait pas, avec certitude, à qui on est redevable de ce prolongement; il est cependant probable que c'est à Jules Cæsar. Les Romains ont toujours eu soin d'entretenir cette voie dans le meilleur état. Trajan y fit faire d'importantes réparations, sur-tout aux environs des marais Pontins, où s'étoit ramassée une grande quantité d'eau, qu'il fit dériver en creusant des canaux et en remplissant les endroits bas; il fit aussi établir de nouveaux ponts, et rétablir les anciens qui commençoient à tomber en ruines. Théodoric fit aussi restaurer cette partie de la voie Appienne. L'empereur Domitien combina avec cette voie publique, une autre voie qu'il fit nouvellement établir, et qui conduisoit de Sinuessa à Puteoli. Elle fut désignée sous le nom de *voie Domitienne*; et Stace, dans ses *Silves*, liv. IV, 3, nous en a laissé une belle description. Trois autres voies publiques aboutissoient à celle qui portoit le nom d'Appius, savoir: la *via Trajana*, que Trajan avoit fait établir de Benevent à Brundusium; la *via Numicia* ou plutôt *Minucia*, qui aboutissoit aussi à Brundusium, et la *via Setina*, qui se prolongeoit jusqu'à Setia dans la Campanie. Quant à la *via Ardeatina*, quelques-uns la regardent comme une branche de la *voie Appienne*; selon d'autres, c'étoit une voie publique particulière qui com-

mençoit à Rome, et aboutissoit à la ville d'Ardea, située sur les bords de la mer Tyrrhénienne.

L'an 512 après la fondation de Rome, Aurélius Cotta établit une voie publique, qui, d'après son nom, fut appelée *via Aurelia*. Il faut cependant remarquer qu'il y avoit deux voies Auréliennes, l'ancienne qui se prolongeoit sur les bords de la mer Tyrrhénienne jusqu'à *Forum Aurelii*, aujourd'hui Civita-Vecchia, et la nouvelle qui, de *Forum Aurelii*, conduisoit dans la Gaule, et se terminoit à Arles. On attribue l'établissement de cette voie publique à Æmilius Scaurus, et on l'appeloit aussi la *voie Æmilienne*; mais pour la distinguer d'une autre voie Æmilienne dont il sera bientôt question, on lui donnoit le nom de *via Æmilia Scauri*.

L'an de Rome 533 on établit la *voie Flaminienne*, et à la même époque la *voie Æmilienne*. Les opinions sont partagées sur le nom de celui à qui on doit la première de ces deux voies publiques. Les uns l'attribuent à Flaminius, général romain, qui fut battu par Hannibal auprès du lac de Trasimène; d'autres au consul Flaminius, fils du général. La voie Flaminienne se prolongeoit jusqu'à Rimini, l'ancien Ariminum. Lépidus, le collégue de Flaminius dans le consulat, prolongea cette voie jusqu'à Bologne, et de là à Aquiléia. Cette voie, établie par Lépidus, porta le nom de *via Æmilia Lepidi*. Plusieurs autres voies tenoient à celle-ci. La *via Cassia* se détournoit de la *Flaminienne* auprès du pont Milvius (*Voy.* PONT, tom. III, pag. 328, col. 2.); dans cet endroit la voie Flaminienne se dirigeoit à droite, la voie Cassienne à gauche jusqu'à Sutrium. La *via Claudia* passoit par Sutrium jusqu'à Lucques. Entre Rome et le Pô plusieurs autres branches de la voie Flaminienne s'étendoient dans différentes directions. Telles étoient la *via Annia*, la *via Augusta*, la *via Cimina*, qui passoit auprès du mont *Ciminus* et du lac de ce nom jusqu'à Viterbe; la *via Amerina*, appelée ainsi de la ville Ameria où elle conduisoit, la *via Sempronia*, qui aboutissoit d'un côté à la voie Flaminienne près de Fulcinium en Umbrie, aujourd'hui *Fulgino*, et qui, de l'autre, se terminoit à *Forum Sempronii*, ville d'où elle avoit reçu son nom; enfin la *via Postumia*, qui passoit par la *Gallia Togata*.

Les quatre voies *Appia*, *Aurelia*, *Flaminia* et *Æmilia*, dont il a été question plus haut, ont été les plus anciennes voies romaines, établies du temps de la république, et prolongées dans les temps suivans, soit directement, soit au moyen de voies latérales qui y aboutissoient. Dès que les Romains connurent les avantages que procurent les routes, ils ne tardèrent pas à en établir plusieurs et à réparer les anciennes; beaucoup de censeurs et d'autres magistrats cherchèrent à se concilier, par de pareils travaux, la reconnoissance de leurs conçitoyens. L'an de Rome 580, les censeurs Flaccus et Albinus firent, selon Tite-Live, paver les rues de Rome, et couvrir de sable les chemins au-dehors de la ville, en faisant en même temps revêtir les deux côtés de grandes pierres. Caïus Gracchus sur-tout obtint la faveur du peuple, par le soin qu'il prit d'entretenir les voies publiques aux environs de Rome, non-seulement pour les rendre plus commodes et plus solides, mais aussi plus belles.

Voici, en peu de mots, quelques détails sur les autres voies publiques. La *via Ostiensis*, ou, selon d'autres, *via Hostiensis*, une des voies romaines les plus anciennes, alloit de la porta Ostiensis jusqu'à la ville d'Ostie; elle étoit des deux côtés bordée, en grande partie, de

maisons de campagne. La *via Valeria* alloit jusqu'à Hadria. La *via Latina*, appelée aussi *Ausonia*, étoit située entre la voie Appienne et la voie Valérienne; elle se prolongeoit de la porte Latine de Rome jusqu'à Casinum, où elle aboutissoit à la voie Appienne. Ces trois voies, *Appia*, *Latina* et *Valeria*, étoient les plus célèbres de l'état romain. La *via Salaria* étoit appelée ainsi, parce que c'étoit sur cette route que les Sabins transportoient à Rome leur sel marin. Elle commençoit à la porta Collina, et se réunissoit, près d'Heretum, à la *via Nomentana*. Celle-ci s'étendoit de la porta Viminalis à Nomentium. La *via Prænestina* s'étendoit jusqu'à Præneste; la *via Lavicana* ou *Labicana* jusqu'à Labicum; la *via Albana* jusqu'à Alba Longa; la *via Tusculana* jusqu'à Tusculum; la *via Laurentina*, située entre la via Ostiensis et la via Ardeatina, se prolongeoit jusqu'à Laurentum; et la *via Collatina* jusqu'à Collatium.

Il nous reste encore à donner l'indication de quelques autres voies. Selon les uns, la *via Gabina* et la *via Tiburtina*, qui commençoient à la porta Gabina, sont deux chemins différens; selon d'autres, ce sont deux noms de la même route. A la *porta Cœlimontana*, qui, dans la suite, fut appelée *Asinaria*, étoit le commencement de la *via Campana*, à laquelle se joignoient la *via Tusculana* et la *via Albana*; à la *porta Ardeatina* aboutissoit une voie du même nom, qu'on regarde aussi comme une branche de la voie Appienne; la *via Portuensis* commençoit à la *porta Portuensis*; la *via Vitellia* à la *porta Janiculensis*; la *via Triumphalis* à la porte du même nom. Il seroit trop long, et contre notre but, de parler en détail de la position et de la direction de ces voies publiques, sur lesquelles plusieurs auteurs, dont j'indiquerai les ouvrages à la fin de cet article, et sur-tout Bergier et Fabretti, sont entrés dans les plus grands détails, en examinant en même temps ce que ce sujet peut présenter de douteux et d'incertain.

Du temps de Jules Cæsar les principales villes de l'Italie communiquoient ensemble par des voies publiques; sous les empereurs on établit donc peu de routes nouvelles, mais on se borna plutôt à conserver et à rétablir les anciennes. Les empereurs qui ont sur-tout eu soin de restaurer les routes, sont Auguste, Vespasien, Domitien, Trajan et Hadrien. Les médailles d'Auguste prouvent suffisamment que ce prince prenoit fortement à cœur la conservation des routes. Il fit réparer principalement la voie Flaminienne, c'est pourquoi, selon Dion Cassius, on lui éleva des statues à Rome et à Rimini. Quelques empereurs cependant ont aussi établi de nouvelles voies publiques. C'est à Vespasien que les habitans de l'Italie furent redevables d'une grande amélioration de la *voie Flaminienne*; dans une contrée où elle faisoit un grand détour pour passer à côté de rochers et de montagnes qui étoient dans sa direction, il fit percer un rocher dans une étendue d'environ mille pieds, et continuer la route en ligne droite. Domitien fit construire, de Sinuessa à Putéoli, une route qui formoit une branche de la voie Appienne. Trajan fit aussi établir une branche de la même voie, et ouvrit ainsi une communication entre Bénevent et Brundusium. Plusieurs médailles font mention de cette route; on y lit, entr'autres, VIA TRAIANA. Septime Sévère et Caracalla, ont établi deux nouvelles routes en Italie; l'une alloit de Rome à une campagne appelée *villa Magna*; l'autre commençoit à Putéoli.

Du temps de la république il n'y avoit pas beaucoup de bonnes voies

publiques dans les provinces conquises au-dehors de l'Italie, et même on ne songea guère alors à en établir. Il étoit réservé aux empereurs de procurer, sous ce rapport, aux provinces, les avantages dont l'Italie jouissoit depuis long-temps. On ne connoît que cinq voies publiques établies dans les provinces avant le règne d'Auguste. La première, et sans doute la plus ancienne, est celle que les Romains ont établie avant la troisième guerre punique, depuis Emporium près des Pyrénées, en traversant l'Aquitaine, jusqu'au passage du Rhône; elle avoit seize cents stades de longueur, et de huit stades en huit stades on y avoit placé des colonnes milliaires. La seconde est la *via Domitia*, établie l'an de Rome 629, par Domitius Ahenobarbus, et qui traversoit la Savoie et la Provence. Il y avoit encore une autre *via Domitia* dans la Germanie; mais elle étoit postérieure aux temps de Jules Cæsar, et ce n'étoit pas une large voie militaire, mais seulement une digue étroite, selon l'expression de Tacite, dans le 63e chapitre du 1er livre de ses *Annales*. La troisième de ces voies est la *via Egnatia* en Macédoine; elle s'étendoit depuis Apollonia jusqu'au fleuve Hébrus. La quatrième est la *voie Aurélienne* (*via Aurelia*) ou *via Æmilia Scauri*, qui se prolongeoit dans la Gaule jusqu'à Arles. La cinquième fut construite par Pompée à travers les Alpes; elle franchissoit le mont Cinisius, et se prolongeoit dans les Gaules.

Les voies qui se dirigeoient vers les provinces passoient par l'Italie supérieure, que les Romains appeloient Gallia Cisalpina. C'est par les Alpes que passoient les routes qui conduisoient dans les différentes parties de la Gaule Transalpine, dans la Gaule proprement dite, et de là plus loin en Espagne et en Germanie. Les routes, au contraire, qui conduisoient en Illyrie, passoient au pied des Alpes et le long des bords de la mer Adriatique; de l'Illyrie elles se prolongeoient ensuite jusques dans la Pannonie, la Mœsie, la Scythie, la Thrace, à Constantinople et dans les autres contrées de l'Europe. On a vu plus haut que Rome, capitale de l'Italie et de tout l'empire romain, étoit le point central auquel aboutissoient les différentes voies publiques qui traversoient les pays soumis aux Romains. Dans les provinces de l'Europe, de l'Asie et de l'Afrique, on avoit suivi le même principe, c'est-à-dire, que les voies publiques avoient toujours la capitale du pays, par exemple, Médiolanum dans la Gaule Cisalpine, Lugdunum ou Lyon dans la Gaule Celtique, Remi ou Reims dans la Gaule Belgique, pour point de réunion, d'où elles s'étendoient aux différentes autres petites villes avec lesquelles on vouloit établir des communications.

C'est ainsi que furent établies des communications entre les différentes villes d'une province, et entre les provinces elles-mêmes. Une grande route s'étendoit de Rome à Médiolanum, aujourd'hui Milan, où elle se partageoit en plusieurs branches pour se diriger vers la Gaule et les provinces les plus éloignées, afin de réunir l'Espagne et la Lusitanie avec la Gaule, la Gaule avec la Germanie, la Germanie avec la Pannonie, celle-ci avec la Mœsie, la Mœsie avec la Scythie, ce pays avec la Thrace, la Thrace avec l'Asie Mineure, celle-ci avec l'Arménie et la Syrie, la Syrie avec la Palæstine, cette province avec l'Ægypte, l'Ægypte avec Carthage et les autres provinces d'Afrique jusqu'aux colonnes d'Hercule, ce que nous appelons le détroit de Gibraltar. Les Romains établirent aussi des voies publiques dans les îles qui fai-

soient partie de l'empire, telles que la Sicile, la Sardaigne, la Corse, la Bretagne, aujourd'hui l'Angleterre, et ces voies publiques étoient en rapport avec celles de la terre ferme, au moyen de bons ports de mer. La direction de toutes ces voies publiques ou militaires, leurs points de réunion entr'elles et avec la ville de Rome, leur étendue, les distances de toutes les villes et des endroits auxquels elles aboutissoient ou par lesquels elles passoient, sont indiqués avec beaucoup de précision dans l'itinéraire d'Antonin et sur la carte de Peutinger. Celle-ci se trouve à la suite de l'ouvrage de Bergier. Cet auteur s'est servi de ces deux sources pour donner, dans son troisième livre, une description détaillée des grandes routes de l'Italie et de celles des provinces. La meilleure édition de l'itinéraire d'Antonin a été publiée par Wesseling, sous le titre : *Vetera Romanorum itineraria, sive Antonini Augusti itinerarium, cum integris Jos.* Simleri, Hieron. Suritæ, *et* And. Schotti *notis ; Itinerarium hierosolymitanum et Hieroclis grammatici Synecdemus, curante Petro* Wesselingio; Amst., 1735, in-4°.

Auguste a été le premier qui ait mis le zèle et l'importance nécessaire à ce qu'il y ait, au moyen de grandes routes, des communications plus suivies et plus rapides, entre les provinces de l'empire et entre la ville de Rome. Selon Suétone, dans le XLIe chapitre de la Vie de ce prince, il ordonna en même temps que, sur ces routes, il y eût, à des distances peu considérables, des messagers, et par la suite des courriers, pour transmettre rapidement les nouvelles, afin qu'à Rome on fût promptement instruit de ce qui se passoit dans les provinces. L'Espagne et les Gaules étoient les provinces où cet empereur forma ces utiles établissemen. Au milieu des Alpes, dans la contrée appelée aujourd'hui le *Val d'Aosta*, il fit construire une voie militaire qui, de l'Italie, conduisoit dans les Gaules; elle se partageoit en deux branches, l'une et l'autre aboutissoient à Lugdunum (Lyon), qui, à cette époque, étoit déjà une ville de commerce assez florissante. Agrippa, gendre de ce prince, suivit son exemple, et fit construire encore plusieurs autres routes qui, de Lyon, se dirigeoient dans plusieurs autres parties de la Gaule; les unes dans l'intérieur et jusqu'aux ports de mer, les autres vers les frontières de l'Espagne, de l'Italie et de la Pannonie. Quatre de ces routes se distinguent sur-tout par leur étendue. L'une traversoit les monts Cemmeniens, aujourd'hui les montagnes de l'Auvergne, et alloit dans l'Aquitanie; l'autre aboutissoit au Rhin, à l'endroit où la Meuse s'y jette; la troisième, qui étoit la plus longue, traversoit la Bourgogne et la Picardie, et aboutissoit à l'Océan; la quatrième enfin, alloit à Marseille.

Les empereurs suivans avoient aussi soin d'établir des voies militaires nouvelles, et d'entretenir les anciennes. Nous citerons les principales. Vespasien fit construire en Espagne une route depuis Cappara jusqu'à Emerita : elle fut achevée sous Domitien. Trajan fit établir plusieurs autres routes dans le même pays. Dans l'Espagne, la Lusitanie et l'Helvétie, Hadrien fit également établir plusieurs routes nouvelles, et il en établit aussi en Allemagne dans le Noricum. Septime Sévère et plusieurs de ses successeurs, eurent sur-tout soin d'entretenir les routes de la Rhætie, de la Vindelicie et du Noricum. Antonin-le-Pieux, ou, ce qui est plus probable, Caracalla, fit construire une voie militaire en Allemagne près d'Augsbourg; Aurélius en fit

autant dans la Hollande; Septime Sévère et Caracalla dans la Syrie et en Espagne. Quelques-uns des empereurs suivans ont fait réparer et établir différentes routes dans les Gaules et en Espagne. Dans l'Angleterre les empereurs romains firent également établir des routes, et quoiqu'on ignore sous quel règne elles furent construites, il paroît constant que c'est antérieurement à celui de Septime Sévère. Les Romains eurent soin d'établir également de bonnes routes dans la Grèce, la Sicile, la Corse, la Sardaigne, soit pour rendre plus commodes les voyages dans ces contrées, soit pour y faciliter la marche de leurs troupes; mais les historiens ne nous fournissent pas assez de détails pour que nous puissions indiquer, avec précision, le temps où les routes ont été établies dans ces provinces. On a cependant lieu de croire qu'ils songeoient à construire des routes dès qu'ils avoient conquis une contrée et qu'ils s'y étoient fixés, parce qu'il leur importoit de faciliter les communications des pays conquis avec l'Italie.

Dans la construction des routes, les Romains avoient sur-tout soin de leur donner, autant qu'il étoit possible, une direction droite, et d'éviter toute espèce de sinuosités. Lorsque cela étoit nécessaire, ils combloient des endroits bas, ils édifioient des ponts, ils perçoient des rochers et des montagnes. Sempronius Gracchus se distingua sur-tout par son soin à surmonter tous les obstacles qui auroient pu empêcher la direction droite des routes. Il fit même porter, à ce sujet, une loi qui fut désignée, d'après lui, sous le nom de *loi de Sempronius* (*lex Sempronia*). Lorsque la direction d'un chemin étoit déterminée, on en fixoit la largeur en traçant un sillon de chacun de ses côtés; on enlevoit après le terrein meuble entre ces deux sillons, jusqu'à ce qu'on fût parvenu au terrein ferme; cette excavation étoit ensuite remplie par des matériaux solides, jusqu'à la hauteur qu'on vouloit donner à la chaussée.

Tel étoit le procédé employé pour la construction des chemins dans les plaines; mais dans une vallée, lorsque le chemin devoit réunir deux collines, on l'élevoit jusqu'à leur hauteur; dans les contrées marécageuses, on lui donnoit aussi beaucoup d'élévation, pour le garantir des inondations. C'est ainsi que Trajan fit continuer la voie Appienne à travers les marais Pontins, dans une étendue de plusieurs milles. Bergier, dans son 11e livre, section 17, §. 7, cite plusieurs restes d'anciennes voies romaines en France, qui, même dans les plaines et dans des contrées sèches, s'élèvent à dix, quinze et vingt pieds au-dessus du sol, et qui sont continuées ainsi, sans interruption, dans une étendue de cinq à six lieues de France.

Lorsque la voie publique étoit sur la pente d'une montagne, auprès d'une profonde vallée, on détachoit autant de la montagne qu'il en falloit pour donner à la chaussée la largeur nécessaire; et lorsque la pente étoit très-rapide, on élevoit, depuis le pied de la montagne jusqu'au niveau du chemin, un mur solide pour soutenir la voie militaire, et pour empêcher l'écroulement de la montagne. C'est ce qu'on a été obligé de faire à la voie Flaminienne, depuis le *Forum Sempronii* jusqu'à *Urbinatum*. Quelquefois on perçoit des montagnes (*Voyez* CHEMIN); c'est ce que Vespasien fit dans les Apennins, où il fit continuer une route à travers la montagne, dans une étendue de plus de mille pieds. A l'article CHEMIN (*Voy.* ce mot) on trouvera les détails nécessaires sur

les différentes couches dont les voies militaires des Romains étoient composées. Bergier, qui eut occasion d'examiner auprès de Reims les restes de plusieurs voies romaines, trouva que leur construction, par rapport aux différentes couches, avoit beaucoup de rapport à la description que Vitruve donne de la manière dont les Romains pavoient leurs maisons, à cette différence près, que les couches des voies publiques avoient beaucoup plus d'épaisseur.

Quant aux plus anciennes de ces voies romaines, on a lieu de croire que les différentes couches qu'on y observe ne datent point de leur premier établissement; c'est ainsi que des trois couches dont est composée la voie Appienne, celle d'en bas paroît être la seule qui date du temps d'Appius Claudius; elle consiste en pierres dures et blanchâtres; on voit, non-seulement que ces pierres sont usées, mais on y trouve même des ornières; la seconde couche est du gros gravier, dont on a couvert cette chaussée lorsque le temps et les inondations y eurent exigé des réparations. La troisième couche, qui forme la surface, consiste en un pavé, qui, en grande partie, date du temps de Nerva et de Trajan.

Selon les découvertes de Bergier, les voies romaines avoient ordinairement soixante pieds de largeur, et la surface de chaque voie étoit partagée, dans sa largeur, en trois parties. Celle du milieu étoit un peu plus élevée que les bords; elle étoit pavée et bombée, afin de mieux faire écouler les eaux pluviales. Elle avoit vingt pieds de largeur; de chaque côté de cette partie pavée il y en avoit une autre, aussi de vingt pieds de largeur, qui étoit couverte de gravier. Toutes les voies ne peuvent pas cependant avoir eu cette disposition, parce que la voie Appienne et quelques autres en offrent une différente. Il y en avoit dont la largeur n'étoit que de quatorze pieds, de sorte que deux voitures pouvoient passer aisément l'une à côté de l'autre.

Pour indiquer au voyageur les distances qu'il avoit déjà passées et celles qui lui restoient encore à parcourir, on plaçoit sur les routes des colonnes milliaires. *Voy.* MILLIAIRE, t. II, p. 441 et 442.

Les voies militaires qui traversoient les belles contrées de l'Italie, réunissoient à la commodité qui résultoit de leur bonne disposition, les charmes des beaux aspects, qu'on avoit soin de relever encore en construisant, le long des routes, des édifices qui formoient, pour ainsi dire, le premier plan du tableau. Tantôt on y voyoit des temples qui rappeloient au voyageur le secours que lui accordoient les dieux, auxquels il pouvoit offrir ses hommages. C'est ainsi qu'à peu de distance de la porta Capena, il y avoit auprès de la route un temple de Mars; auprès de la via Numentana un temple de l'Honneur et de la Vertu; auprès de la voie Flaminienne un temple de la Fortune; et Bergier, dans le IVe §. de la 33e section du second livre, cite encore plusieurs temples pareils. Tantôt le voyageur appercevoit de jolies *villæ*, entourées de jardins et de bois. C'est ainsi que la *villa* des Gordiens étoit auprès de la via Prænestina; la villa des empereurs auprès de la via Flaminia, la via Ostiensis étoit bordée des deux côtés d'une suite presque non interrompue de maisons de campagne. Tantôt un arc de triomphe s'offroit aux regards; tel étoit l'arc construit, selon Suétone, dans le premier chapitre de la *Vie de Claude*, sur la voie Appienne, en l'honneur de Drusus, et celui construit, par ordre du sénat, en l'honneur de Domitien, à l'endroit où se réunissoient les voies Appienne et

Domitienne. Mais le plus souvent les bords des chemins étoient garnis de monumens funéraires, qui rappeloient au voyageur le souvenir des temps passés, et des hommes qui les avoient illustrés, en même temps qu'ils étoient, par leur variété, un ornement de ces chaussées. *Voyez* SARCOPHAGES, TOMBEAUX.

Nicolas BERGIER, historiographe de France, a composé, sur les voies romaines, un excellent ouvrage, intitulé : *Histoire des grands Chemins de l'empire romain pavés, depuis la ville de Rome jusques aux extrémités de son empire;* Paris, 1622, in-4°; Bruxelles, 1729, 2 vol. in-4°. Il a été traduit en latin par *H. C.* HENNIN, et inséré dans le dixième volume du *Trésor de* GRÆVIUS, avec les observations du traducteur et celles de *J. D.* DU BOS. Il a aussi été traduit en italien et en anglais. On peut encore consulter, sur les voies romaines, le *Danubius illustratus* du comte MARSIGLI, tom. II, pag. 81. — Une *Dissertation d'Aug.* CALMEL, *sur les grands Chemins de la Lorraine ;* Nanci, 1727. — *Adrian.* STÉGER, *de Viis militaribus veterum Romanorum in Germania ;* Lips., 1738, in-4°. — FABRETTI, *de Aquis et Aquæductibus Romæ*, dissertat. III, dans le IVe volume du *Trésor de* GRÆVIUS. — *Vinc.* BARTOLUCCI, *Dissertatio de Viis publicis*, et le XIIIe chapitre de l'*Archæologie de l'architecture*, par M. STIEGLITZ, d'où cet article a été extrait.

VOILE ; on appelle ainsi l'étoffe qui sert à couvrir la tête entière ou le visage. Les femmes grecques, lorsqu'elles sortoient, avoient un large manteau nommé *peplon*, ou une draperie d'une étoffe fine et légère, appelée *calyptra, paracalyptra, credemnon, cecryphalos, théristrion* ou *théristron*, qui leur servoit de parure, et dont elles se voiloient et couvroient le visage, pour se garantir de l'air, ou dans l'intention de se dérober aux yeux. Cette coutume a été observée de tout temps par les femmes des Orientaux, pour ne pas s'exposer en public aux regards des hommes. Junon, pour plaire à Jupiter, après avoir épuisé tout l'art de la toilette, se couvre d'un beau voile blanc. Dans la Théogonie d'Hésiode, Minerve pare Pandore d'un beau voile, après l'avoir revêtue d'une robe et lui avoir mis la ceinture. Dans l'Odyssée, Pénélope paroît devant ses amans, à l'entrée de son palais, ayant le visage couvert d'un magnifique voile. Hélène, allant vers la porte Scée pour être spectatrice du combat, est couverte d'un voile blanc d'une telle transparence, que les Troyens, en la voyant, sont surpris de la beauté de cette princesse. Hercule, après avoir délivré Alceste des enfers, la conduit chez Admète couverte d'un voile très-ample, qui la cache aux yeux de son mari; il ne la reconnoît qu'en soulevant une partie de ce voile. Dans l'Hippolyte d'Euripide, Phèdre, triste et languissante, consumée par l'amour, a la tête couverte d'une draperie légère. On se voiloit encore la tête en signe de douleur. Priam, après avoir reçu la nouvelle de la mort de son fils Hector, se couvre la tête et s'enveloppe entièrement de son manteau. Dans l'Iliade et dans Valerius Flaccus, Thétis, pleurant la destinée d'Achille, est représentée couvrant sa tête d'un voile noir. Dans plusieurs passages des auteurs anciens, il est question des voiles qui consistoient en une draperie particulière, semblable aux voiles dont nos femmes se servent à présent. Si les femmes de l'antiquité ne trouvoient pas à propos de cacher leur visage, le même voile prenoit d'autres formes et étoit ajusté différemment : de-là vient que le mot CREDEMNON (*Voy.* ce

mot) désigne en même temps le bandeau dont on ceignoit la tete, et le voile qui couvroit entièrement le visage. Ces voiles étoient faits d'une étoffe extrêmement fine et transparente, que l'on fabriquoit dans les îles de Cos et d'Amorgos, en Lydie, à Tarente, et à Siris, ville d'Italie; c'est pourquoi on les appeloit *coa*, *amorgina* et *sirina*. On les faisoit de la plus belle espèce de lin, nommée *byssus*. On les tiroit aussi de Sidon où ils étoient teints en pourpre, quoique chez les Grecs les voiles fussent ordinairement de couleur blanche.

Dicéarque décrit d'une manière singulière l'usage de se voiler, usité chez les femmes thébaines. Elles portoient, dit-il, sur la tête un voile blanc, qui, à cause de sa finesse extrême, s'ajustoit au visage comme un masque, à l'exception des yeux, qui, suivant cet auteur, étoient découverts par le moyen de deux ouvertures qu'on y pratiquoit. Les Athéniennes se servoient également de voiles. Aulus Gellius rapporte qu'Euclide de Mégare, pour se soustraire à la loi qui défendoit, sous peine de mort, aux habitans de cette ville de paroître à Athènes, prit un habit de femme, se couvrit le visage d'un voile, et par ce stratagême entra dans Athènes la nuit, pour être dans la société de Socrate. Chez les Spartiates, les jeunes filles paroissoient en public le visage découvert; les femmes mariées seules sortoient voilées. Quelquefois les femmes ne voiloient leur visage qu'à demi, sans blesser la bienséance. C'est ainsi que Briséis, sur le beau disque d'argent du Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale, gravé dans mes *Monumens inédits*, t. 1, planche 10, est coiffée d'un voile posé sur sa tête avec grace et bien agencé, mais qui ne lui couvre pas le visage. A cette occasion on pourra citer un usage très-singulier, qui s'étoit introduit à Chalcédoine, et dont parle Plutarque dans ses *Questions grecques*. Quand les femmes rencontroient un homme, dit cet auteur, et principalement un magistrat, elles ne découvroient qu'une de leurs joues. On prétendoit que cette coutume avoit été établie après la guerre des Chalcédoniens contre les Bithyniens. Chalcédoine se trouvant dépeuplée par cette guerre, les femmes furent obligées de se marier à des affranchis et à des étrangers qui habitoient leur pays. Celles qui aimèrent mieux rester sans maris, étant obligées de faire elles-mêmes leurs affaires, découvroient une joue lorsque les circonstances les forçoient de paroître devant les magistrats; les autres femmes, piquées que celles-ci les surpassassent en vertu, imitoient cet usage.

Chez les Romains, les jeunes filles et les femmes mariées n'osoient point paroître publiquement sans être voilées. Caius Sulpicius Gallus répudia sa femme parce qu'elle étoit sortie sans voile. Ce voile étoit ordinairement d'une étoffe teinte en rouge ou en pourpre, souvent orné de franges, et appelé FLAMMEUM. (*V.* ce mot.) Les matrones romaines avoient une autre façon de se voiler, en se couvrant la tête et l'épaule droite d'une draperie appelée, selon Isidore, *stola* en grec, et *ricinium* en latin, dont la moitié étoit rejetée sur l'épaule gauche. La coutume de se voiler étoit aussi parvenue chez les Celtibériens; leurs femmes, dit Strabon d'après Artémidore, portoient un voile qui couvroit toute la figure, et qui tenoit à la tête d'une façon tout-à-fait particulière. Elles portoient des colliers de fer, avec des lames qui s'élevoient plus haut que la tête, et qui étoient recourbées fort en avant; ces lames servoient à soutenir le voile qui les garantissoit

du soleil, et étoit en même temps leur parure.

La coutume de se voiler le visage existoit aussi chez les Grecs de l'Asie-Mineure et chez les autres peuples de l'Orient ; c'est même à ceux-ci que cette coutume doit son origine. Eustathe, dans son *Commentaire sur Denys le Périégète*, dit, d'après un ancien auteur, que les femmes en Médie ne sortoient que voilées, et que l'on croyoit généralement que c'étoit leur reine Médée qui avoit introduit cet usage. Selon Platon, le voile étoit en usage en Perse, et les revenus d'une province entière étoient consacrés pour les voiles de la reine. Æschyle attribue expressément l'usage du voile aux femmes persannes. En Arabie les femmes se voiloient avec une telle austérité, qu'elles se couvroient le visage entier à la réserve d'un œil.

Chez les Grecs on conduisoit la nouvelle mariée, couverte d'un voile, dans la maison de son époux. Elle ne se montroit sans voile que le troisième jour après les noces, et l'on appeloit les présens que le mari faisoit alors à sa femme, *opteria* et *apocalypteria*, de *calyptra*, nom qui désignoit le voile. Les Romains observoient la même coutume ; chez eux la jeune mariée étoit couverte d'un *flammeum*, pour ménager sa modestie. Ce voile étoit de couleur de feu ou rouge, pour désigner la pudeur qu'elle devoit toujours conserver. Sur le beau camée de Tryphon, qui représente la pompe nuptiale de Cupidon et de Psyché, l'un et l'autre ont le visage entièrement couvert d'un voile transparent. Sur une très-belle mosaïque, décrite par Winckelmann, au n° 66 de ses *Monumenti inediti*, on voit Hésione en habit d'une nouvelle fiancée et portant un voile blanc. Telle se voyoit Hippodamie, dans un ancien tableau décrit par Philostrate. Le même voile nuptial orne les têtes d'Augé, de Médée, de Thétis et de Proserpine, sur plusieurs anciens monumens qui existent encore, et qui sont gravés dans les *Monumenti inediti* de WINCKELMANN, pl. 19, 72, 90, 111 ; dans les *Admiranda Romæ* de BARTOLI, planche 59, et dans les *Monumens antiques* de BOUCHARD et GRAVIER, pl. 6, 7, 9 *b*, 18 *a*, 27 *b*.

L'antiquité possédoit plusieurs statues voilées de différentes manières. La statue de Vénus Morpho, à Sparte, étoit ornée d'un voile, que Pausanias, dans le chapitre XV de sa *Description de la Laconie*, désigne par le mot *calyptra*. Selon CHRISTODORE, dans sa *Description des Statues placées dans le Zeuxippe*, insérée dans l'*Anthologie*, tom. II, pag. 463 de l'édition de Brunck, on voyoit à Constantinople la statue de Polyxène, dont le visage étoit couvert d'un voile, nommé *credemnon*, pour désigner sa pudeur et la douleur dont elle étoit pénétrée. D'après le même poëte il existoit encore dans cette capitale une statue d'Hécube, représentée en captive, et dans une attitude triste ; elle avoit également le visage entièrement voilé et couvert. Mais la description d'une statue que nous trouvons dans le même auteur, mérite encore plus d'attention ; c'est celle de Créuse, qui se voyoit dans cette ville ; elle étoit représentée affligée, et le crédemnon lui couvroit les joues. Cette figure étoit en outre totalement enveloppée dans un ample manteau. Selon Pausanias, livre V, chapitre 19, Nausicaa étoit représentée, sur la caisse de Cypsélus, la tête voilée, et montée sur un char pour aller se baigner au rivage de la mer. Andromaque et Médésicaste, en captivité chez les Grecs, étoient, selon le même auteur, livre X, chapitre 25, représentées

voilées dans le célèbre tableau à Delphes, peint par Polygnote de Thase. Sur plusieurs monumens de l'antiquité qui existent de nos jours, et qui sont gravés dans les *Monumenti inediti* de WINCKELMANN, pl. 25, 123, 130, 137, 138; dans les *Admiranda Romæ* de BARTOLI, pl. 75 et 76, et dans les *Monumens antiques* publiés par BOUCHARD et GRAVIER, pl. 50 *b, c*, 55 *a*, 62 *c*, on voit Antiope, Laodamie, Priam, Andromaque et Hécube, représentés dans l'attitude de la plus profonde douleur, et ayant la tête couverte de leur vêtement.

Chez les Orientaux ainsi que chez les Grecs, le voile étoit encore en usage dans les cérémonies religieuses. Ænée faisant, dans le IIIe liv. de l'Ænéide, un sacrifice à Minerve, se voile la tête à la manière des Phrygiens. Quinte Curce, dans son *Histoire de l'expédition d'Alexandre-le-Grand*, dit que le devin Aristandre, offrant un sacrifice à Jupiter et Minerve, étoit vêtu d'un habit blanc et avoit la tête voilée. La prêtresse de Sosipolis, génie tutélaire des Eléens, n'osoit pas, selon Pausanias, entrer dans le temple de cette divinité, sans un voile blanc qui couvroit sa tête et son visage. Œdipe faisant sa prière dans le bois sacré des Euménides près d'Athènes, se voit sur un bas-relief antique publié par Winckelmann, dans ses *Monumenti antichi inediti*, au n° 104, ayant la tête tout-à-fait couverte de son manteau. Macrobe, dans le premier livre de ses *Saturnales*, chapitre 8 et 10, dit que, chez les Grecs, les sacrifices se faisoient ordinairement à tête découverte.

Chez les Romains, les prêtres et les prêtresses, par exemple, le *Flamen Dialis* et les vestales, et ceux qui adressoient leurs prières ou faisoient les sacrifices aux dieux, portoient un voile; mais avec cette différence, que leur tête étoit couverte ou d'une draperie, ou avec la toge, et que le visage restoit ordinairement à découvert. On étoit persuadé, selon Plutarque, dans ses *Questions romaines*, que la coutume de se voiler dans les cérémonies religieuses venoit d'Ænée; ce héros, après son arrivée en Italie, étant occupé un jour à faire un sacrifice, s'étoit voilé la tête en voyant passer Diomède son ennemi, et acheva ainsi cet acte de piété. D'autres prétendent que l'usage de se voiler pendant le sacrifice, s'observoit par respect pour la divinité à laquelle on sacrifioit, ou plutôt pour ne pas entendre ni voir les signes de quelque mauvais présage, qui pouvoient se déclarer pendant la prière. Castor, philosophe pythagoricien, prétendoit que, comme le bon Génie qui est caché au-dedans de nous, prie les dieux, de même le voilement de la tête signifie que l'ame est couverte et cachée par le corps. Ce n'étoit qu'à Saturne et à l'Honneur que l'on sacrifioit la tête découverte; au premier, parce que le culte de cette divinité étoit plus ancien que celui qu'on attribuoit à Ænée, et dont il a été question plus haut; ou parce que Saturne étoit compté parmi les divinités infernales, et que son culte devoit être distingué de celui des divinités célestes; ou plutôt parce que Saturne étant le père de la Vérité, rien ne devoit lui être caché. Ces différentes opinions sont rapportées par PLUTARQUE, dans ses *Questions romaines*; MACROBE, dans ses *Saturnales*, livre I, chapitre 8 et 10; et FESTUS, dans son ouvrage *de Verborum significatione*. Quand les vestales faisoient un sacrifice, elles portoient leur habillement ordinaire, et leurs cheveux étoient noués d'un ruban, mais elles mettoient en outre sur la tête une draperie blanche appelée *suffibulum*, de forme oblongue et

carrée, bordée de pourpre, qu'elles attachoient au-dessous du menton avec une agraffe. Varron nous dit que les femmes qui sacrifioient avoient, conformément au rite romain, la tête couverte d'un voile qu'on appeloit *rica*. Selon Cicéron, dans son oraison *Pro domo*, ceux qui dédioient un temple à quelque divinité, étoient voilés de la même manière que les sacrificateurs. Festus et Tite-Live, liv. 1, ch. 26, nous apprennent que les garçons et les filles, que les anciens peuples d'Italie vouoient aux dieux pour appaiser leur courroux, étoient conduits voilés sur les frontières, pour ne jamais retourner dans leur patrie. Chez les Romains, les généraux, en se dévouant à la mort pour le salut de leur patrie, faisoient cette cérémonie en prononçant des paroles d'une certaine formule, et ayant la tête couverte de leur toge. C'est ce que Tite-Live dit expressément en rapportant cet acte d'héroïsme de Décius. Enfin cet usage, pratiqué dans les cérémonies religieuses, se remarque, non-seulement sur les monumens de sculpture des anciens, mais aussi sur les médailles. On peut consulter à ce sujet, GUTHERIUS, *de Jure Pontific.*, lib. II, ch. 14.

On voit sur les anciens monumens de Perse, et sur ceux de Persépolis, des figures en habit de cérémonie, ornées de tiares dont les rebords couvrent le menton et les joues : coiffure qui ressemble au bonnet phrygien. La figure d'un homme, sur une hæmatite du cabinet de M. Andreini, vêtu d'une espèce de draperie, dont la partie supérieure lui couvre le menton et la lèvre inférieure, a probablement rapport à quelque cérémonie religieuse; cette pierre a été publiée par GORI, dans ses *Inscr. hetrusc.* t. I, pl. XI, n° 3, p. LXXI. Mais on trouve dans l'*Histoire de l'Art*, de WINCKELMANN, t. II, pl. XVIII de la trad. de M. Jansen, une figure de bronze très-ancienne, beaucoup plus remarquable; cette figure, trouvée en Italie en 1778, tient dans une main un lièvre, et dans l'autre il y avoit peut-être autrefois une patère ou l'image d'une divinité. La bouche et le menton de cette figure sont couverts d'une étoffe, et cette circonstance, l'attitude et le lièvre qu'elle tient dans la main, font penser à M. Kœhler que cette figure représente un prêtre ou sacrificateur. GORI, dans son *Museum Etruscum*, t. I, pl. CLXXIX, rapporte un sarcophage qui représente un triomphe, où l'on voit le triomphateur sur un quadrige, ayant la tête, le menton et la bouche enveloppés d'une draperie. Dans l'usage de voiler ainsi le triomphateur, on pourroit voir une sorte de costume religieux, parce que le triomphateur romain étoit obligé de faire un sacrifice à Jupiter Capitolin. Le monument publié par Gori représenteroit donc un triomphateur dans sa marche triomphale, près de s'approcher du temple où il devoit sacrifier. Sur une médaille de la famille Claudia, on voit Claudius Marcellus portant un trophée dans le temple de Jupiter Férétrien, ayant la tête voilée avec une partie de sa toge.

On a vu plus haut, qu'en Grèce et à Rome on voiloit la tête pendant les deuils; mais si les Grecs se servoient, dans ces occasions, de draperies et de voiles de couleur noire; les femmes romaines, au contraire, employoient des habits et des voiles blancs. Ce qu'il y avoit de singulier dans cette coutume, c'est que les fils accompagnoient les funérailles de leurs pères, la tête voilée, tandis que les filles suivoient le convoi la tête découverte. Plutarque nous apprend que, selon les uns, cela s'observoit parce que les fils doivent respecter leurs pères comme des dieux, et que les filles les doivent

plaindre uniquement comme des hommes morts. Selon l'opinion des autres, ajoute-t-il, cette coutume venoit de ce qu'à l'occasion du deuil, on suivoit dans le costume le contraire de ce qu'on étoit dans l'usage de faire ordinairement. La même différence dans l'habillement étoit observée en pareilles circonstances en Ægypte et en Grèce.

Dans les voyages, les Grecs et les Romains se couvroient la tête avec le manteau ou avec la toge, pour se garantir de l'air, et quelquefois pour n'être pas reconnus. Les philosophes, dans leurs méditations profondes, faisoient de même pour ne pas être distraits par les objets qui les entouroient. On se voiloit encore la tête pour dérober aux yeux des autres la honte ou l'embarras qu'on éprouvoit. Enfin on peut observer qu'à l'approche d'un danger imminent et imprévu, on s'enveloppoit dans le manteau, en se couvrant la tête, et l'on attendoit sa destinée avec résignation. Parmi un grand nombre d'exemples, on pourroit citer celui de Jules-César et de Pompée. Il y avoit encore une autre manière de se voiler, usitée chez les Romains parmi les hommes et les femmes. C'étoit le *cucullus*, espèce de capuchon qui couvroit la tête. On l'employoit ordinairement dans les parties de plaisir, lorsqu'on ne vouloit pas être reconnu.

Il existoit chez les Romains un usage semblable à celui que nous pratiquons de nos jours. Quand un homme voilé rencontroit une personne de distinction, un ami ou un magistrat, il découvroit par respect sa tête. Nonius rapporte, d'après Salluste, que lorsqu'en passant on trouvoit sur son chemin le dictateur, on découvroit la tête, et on se levoit si l'on étoit assis. Le dictateur Sylla avoit la même attention pour le grand Pompée, quoique ce dernier ne fût alors qu'un simple particulier. Sénèque dit que lorsqu'on rencontroit un consul, un préteur ou quelque personne de distinction, on descendoit de cheval, on découvroit la tête, et on leur faisoit place.

Ces observations sur le voile sont tirées d'un ouvrage de M. Kœhler, intitulé: *Description d'une Améthyste du cabinet des pierres gravées de S. M. l'Empereur de toutes les Russies;* Pétersbourg, 1798, in-8°. Comme cet ouvrage est rare en France, on a cru bien faire d'en extraire, sur l'objet de cet article, tout ce qui s'y trouve d'essentiel. La pierre dont M. Kœhler donne l'explication dans cet ouvrage, faisoit autrefois partie de la collection du duc d'Orléans, et elle est gravée entr'autres dans la *Description des Pierres gravées de M. le duc d'Orléans*, t. II, pl. XI. Plusieurs auteurs l'ont expliquée de différentes manières; selon M. Kœhler, on doit y voir Hercule en habit de femme, couronné de lauriers en mémoire de la défaite des Méropes; ou bien le prêtre d'Hercule de la ville d'Antimachie, dans l'île de Cos, faisant le sacrifice en l'honneur de ce héros, portant l'habit de femme, et couvert d'un voile transparent d'une étoffe fabriquée dans cette île, pour rappeler un événement de la vie d'Hercule, dont Plutarque seul nous a conservé le souvenir dans ses *Questions grecques*, savoir, qu'Hercule ayant été obligé de fuir devant le berger Antagoras, se cacha chez une femme thrace, où il resta inconnu sous les vêtemens d'une femme. Plutarque ajoute qu'il conserva ce costume après la défaite des Méropes, lorsqu'il fit un sacrifice expiatoire, et même après son mariage avec la fille d'Alciopus; enfin qu'en mémoire de cet événement, on avoit institué dans l'île de Cos, un sacrifice où le sacrificateur paroissoit en habit de femme.

Dans plusieurs pays de l'Europe, sur-tout dans ceux du midi, l'usage

de porter le voile est encore en vigueur. L'usage du voile étoit surtout adopté par les religieuses ; delà l'expression *prendre le voile* est devenue synonyme de celle *se faire religieuse*.

VOILES DE VAISSEAUX. Dans les anciens temps, la matière des voiles étoit le lin, le chanvre, le jonc, le genêt, le cuir, la peau des bêtes. Cæsar remarque que les Vénètes avoient des voiles de cette dernière espèce. Au siècle d'Homère, elles étoient toutes de lin. Les anciens donnoient à leurs voiles trois formes différentes : ils avoient la triangulaire, comme on la connoît dans la Méditerranée ; la carrée, telle qu'on l'emploie dans les petits bâtimens : et la ronde, telle que les Portugais en ont trouvé l'usage dans les Indes. D'abord, on ne se servit des voiles que dans les vents favorables. Elles furent quelquefois de couleur bleue. On porta le luxe jusqu'à les teindre en pourpre. On en fit aussi de deux couleurs et à petits carreaux, ce que confirme un passage où Pline parle de la flotte d'Alexandre. Quelques monumens antiques, et notamment des peintures d'Herculanum du tome II, offrent des vaisseaux avec des voiles.

VOIX. La somme de tous les sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en riant, tirer de son organe, forme ce qu'on appelle sa voix, et les qualités de cette voix dépendent aussi de celles des sons qui la forment. Ainsi, l'on doit d'abord appliquer à la voix, ce qu'on a dit du son en général. Les physiciens distinguent dans l'homme différentes sortes de voix ; ou, si l'on veut, ils considèrent la voix comme un simple son, tel que le cri des enfans ; et comme un son articulé, tel qu'il est dans la parole ; dans le chant, qui ajoute à la parole la modulation et la variété de tons : dans la déclamation, qui paroît dépendante d'une nouvelle modification dans le son et dans la substance même de la voix ; modification différente de celle du chant et de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une et à l'autre, ou en être retranchée. Duclos prétend que les anciens musiciens ont établi, après Aristoxène : 1°. Que la voix de chant passe d'un degré d'élévation ou d'abaissement, à un autre degré, c'est-à-dire d'un ton à l'autre, par saut, sans parcourir l'intervalle qui les sépare ; au lieu que celle du discours s'élève et s'abaisse par un mouvement continu. 2°. Que la voix de chant se soutient sur le même ton, considéré comme un point indivisible ; ce qui n'arrive pas dans la simple prononciation. Cette marche par sauts et avec des repos, est en effet celle de la voix du chant ; mais n'y a-t-il rien de plus dans le chant ? Il y a eu une déclamation tragique qui admettoit le passage par saut d'un ton à l'autre, et le repos sur un ton. On remarque la même chose dans certains orateurs. Cependant cette déclamation est encore différente de la voix du chant. Suivant un auteur moderne, le balancement du larynx produit dans la voix de chant une espèce d'ondulation qui n'est pas dans la simple parole. L'ondulation soutenue et modérée dans les belles voix, se fait trop sentir dans les voix chevrotantes ou foibles. Cette ondulation ne doit pas se confondre avec les cadences et les roulemens qui se font par des mouvemens très-prompts et très-délicats de l'ouverture de la glotte, et qui sont composés de l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton. La voix, soit du chant, soit de la parole, vient toute entière de la glotte pour le son et pour le ton ; mais l'ondulation vient entièrement du balancement de tout le larynx ; elle ne fait point partie de la voix, elle en affecte la totalité. Rousseau pense

que le vrai caractère distinctif de la voix de chant, est de former des sons appréciables, dont on peut prendre et sentir l'unisson, et de passer de l'un à l'autre par des intervalles harmoniques et commensurables. Mais quel que soit le mécanisme de la voix, bornons-nous à dire que chaque individu en a une particulière qui se distingue de toute autre voix par quelque différence propre; mais il y a aussi de ces différences qui sont communes à plusieurs, et qui, formant autant d'espèces de voix, demandent pour chacune une dénomination propre. Le caractère le plus général qui distingue les voix, n'est pas celui qui se tire de leur timbre ou de leur volume; mais du degré qu'occupe ce volume dans le système général des sons. On divise donc généralement les voix en deux classes, savoir, les voix aiguës et les voix graves. La différence commune des unes aux autres, est à-peu-près d'une octave; ce qui fait que les voix aiguës chantent réellement à l'octave des voix graves, quand elles semblent chanter à l'unisson. Les voix graves sont les plus ordinaires aux hommes faits; les voix aiguës sont celles de femmes: les eunuques et les enfans ont aussi à-peu-près le même diapason de voix que les femmes; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le fausset. Mais de toutes les voix aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les castrats, qu'il n'y en a point d'espèce comparable à celle des femmes, ni pour l'étendue, ni pour la beauté du timbre. La voix des enfans a peu de consistance et n'a point de bas; celle des eunuques, au contraire, n'a d'éclat que dans le haut; et pour le fausset, c'est le plus désagréable de tous les timbres de la voix humaine. Tous ces différens diapasons réunis et mis en ordre, forment une étendue générale d'à-peu-près trois octaves, qu'on a divisées en quatre parties, dont trois appelées *haute-contre*, *taille* et *basse*, appartiennent aux voix graves; et la quatrième seulement, qu'on appelle *dessus*, est assignée aux voix aiguës. Sur quoi se présentent quelques remarques.

1°. Selon la portée, ces voix ordinaires, qu'on peut fixer à-peu-près à une dixième majeure, en mettant deux degrés d'intervalle entre chaque espèce de voix et celle qui la suit, ce qui est toute la différence qu'on peut leur donner, le système général des voix humaines dans les deux sexes, qu'on fait passer trois octaves, ne devroit enfermer que deux octaves et deux tons. C'étoit en effet à cette étendue que se bornèrent les quatre parties de la musique, long-temps après l'invention du contrepoint, comme on le voit dans les compositions du quatorzième siècle, où la même clef, sur quatre positions successives de ligne en ligne, sert pour la basse qu'ils appeloient *tenor*, pour la taille qu'ils nommoient *contratenor*, pour la haute-contre qu'ils appeloient *mottetus*, et pour le dessus qu'ils appeloient *triplum*. Cette distribution devoit rendre, à la vérité, la composition plus difficile, mais en même temps l'harmonie plus serrée et plus agréable. 2°. Pour pousser le système vocal à l'étendue de trois octaves avec la gradation dont je viens de parler, il faudroit six parties au lieu de quatre; et rien ne seroit plus naturel que cette division, non par rapport à l'harmonie, qui ne comporte pas tant de sons différens, mais par rapport aux voix, qui sont actuellement assez mal distribuées. En effet, pourquoi trois parties dans les voix d'hommes, et une seulement dans les voix de femmes, si la totalité de celles-ci renferme une aussi grande étendue que la totalité des autres? Qu'on mesure l'intervalle des sons

les plus aigus des voix féminines les plus aigues, aux tons les plus graves des voix féminines les plus graves ; qu'on fasse la même chose pour les voix d'hommes; et non-seulement on n'y trouvera pas une différence suffisante pour établir trois parties d'un côté et une seule de l'autre, mais cette différence même, s'il y en a, se réduira à très-peu de chose. Pour juger sainement de cela, il ne faut pas se borner à l'examen des choses telles qu'elles sont, mais voir encore ce qu'elles pourroient être, et considérer que l'usage contribue beaucoup à former les voix sur le caractère qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des basses, des hautes-contres, et où l'on ne fait aucun cas des bas-dessus, les voix d'hommes prennent différens caractères, et les voix de femmes n'en gardent qu'un seul. Mais en Italie, où l'on fait autant de cas d'un beau bas-dessus que de la voix la plus aiguë, il se trouve parmi les femmes de très-belles voix graves qu'on appelle *contr' alti*, et de très-belles voix aiguës, qu'on appelle *soprani*. Au contraire, en voix d'hommes récitantes, les Italiens n'ont que des *tenori;* de sorte que s'il n'y a qu'un caractère de voix de femmes dans nos opéra, dans les leurs il n'y a qu'un caractère de voix d'hommes. A l'égard des chœurs, si généralement les parties en sont distribuées en Italie comme en France, c'est un usage universel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs, n'a-t-on pas admiré en plusieurs lieux, et singulièrement à Venise, de très-belles musiques à grand chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles? 3°. Le trop grand éloignement des voix entr'elles, qui leur fait à toutes excéder leur portée, oblige souvent d'en subdiviser plusieurs. C'est ainsi qu'on divise les basses en basses-contres et basses-tailles, les tailles en hautes-tailles et concordans, les dessus en premiers et seconds; mais dans tout cela, on n'apperçoit rien de fixe, rien de réglé sur quelque principe. L'esprit général des compositeurs français est de forcer les voix, pour les faire crier plutôt que chanter : c'est pour cela qu'on paroît aujourd'hui se borner aux basses et hautes-contres, qui sont dans les deux extrêmes. A l'égard de la taille, partie si naturelle à l'homme qu'on peut l'appeler voix humaine par excellence, elle est déjà bannie de nos opéra, où l'on ne veut rien de naturel ; et par la même raison, elle ne tardera pas à l'être de toute la musique française.

On distingue encore les voix par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des voix fortes, dont les sons sont forts et bruyans ; des voix douces, dont les sons sont doux et flûtés ; de grandes voix, qui ont beaucoup d'étendue ; de belles voix, dont les sons sont pleins, justes et harmonieux : il y a aussi des contraires de tout cela. Il existe des voix dures et pesantes ; des voix flexibles et légères ; il y en a dont les beaux sons sont inégalement distribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *medium*, à d'autres dans le bas. Il y a aussi des voix égales qui font sentir le même timbre dans toute leur étendue. C'est au compositeur à tirer parti de chaque voix, par ce que son caractère a de plus avantageux. En Italie, où chaque fois qu'on remet au théâtre un opéra, c'est toujours une nouvelle musique, les compositeurs ont grand soin d'approprier tous les rôles aux voix qui les doivent chanter. Mais en France, où la musique d'un opéra est toujours la même, il faut que chaque rôle serve à toutes les voix de même espèce, et c'est peut-être une des raisons pourquoi le chant français, loin d'acquérir au-

cune perfection, devient de jour en jour plus traînant et plus lourd. La voix la plus étendue, la plus flexible, la plus douce, la plus harmonieuse qui peut-être ait jamais existé, paroît avoir été celle du chevalier *Balthasar* FERRI, Pérousin, dans le dix-septième siècle; chanteur unique et prodigieux, que se disputoient tour à tour les souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens et d'honneurs durant sa vie, et dont toutes les muses d'Italie célébrèrent à l'envi les talens et la gloire après sa mort. Rien, disent les contemporains, ne peut exprimer l'éclat de sa voix ni les graces de son chant. Il avoit au plus haut degré tous les caractères de perfection dans tous les genres; il étoit gai, fier, grave, tendre à volonté, et les cœurs se fondoient à son pathétique. Parmi le nombre infini de tours de force qu'il faisoit de sa voix, on peut en citer un bien étonnant; c'étoit de monter et redescendre tout d'une haleine deux octaves pleines par un trill continuel marqué sur tous les degrés chromatiques avec tant de justesse, quoique sans accompagnement, que si l'on venoit à frapper brusquement cet accompagnement sur la note où il se trouvoit, soit bémol, soit dièse, on sentoit à l'instant l'accord d'une justesse à surprendre tous les auditeurs.

On appelle encore *voix*, les parties vocales et récitantes pour lesquelles une pièce de musique est composée: ainsi l'on dit un motet à voix seule, au lieu de dire un motet en récit; une cantate à deux voix, au lieu de dire une cantate en duo ou à deux parties, etc. *Voy.* DUO, TRIO, etc.

VOLCAN. L'éruption d'un volcan est le spectacle le plus terrible et le plus magnifique que puisse présenter la nature. Elle est ordinairement annoncée plusieurs mois d'avance, par divers accidens. La mesure du volcan augmente graduellement de jour en jour; elle devient d'une épaisseur épouvantable. A mesure que la crise augmente, les cendres, les scories et les pierres enflammées sont lancées à une hauteur prodigieuse; elles retombent en feu et roulent avec fracas, écrasent et incendient tout ce qu'elles touchent; des éclairs multipliés s'échappent du milieu des tourbillons de la vapeur sulfureuse et noirâtre. La montagne s'entr'ouvre, et tout-à-coup un torrent de lave embrasée roule ses flots brûlans sur la pente de la montagne; les arbres, les maisons qu'il rencontre tombent consumées et calcinées. A mesure qu'il s'éloigne de sa source, il ralentit sa marche; mais si la matière volcanique rencontre un obstacle, elle s'élève lentement au-dessus du corps qui l'arrête; elle le franchit, et retombant au-delà, cette lave embrasée prend de la consistance et de la dureté, et forme des voûtes immenses et singulières par la bizarrerie de leur structure et de leur ensemble. Tels sont, en général, les accidens produits par l'éruption d'un volcan; mais il est à desirer qu'un peintre puisse, une fois dans sa vie, en être témoin. Que la crainte du danger n'émousse point son courage, et qu'il surmonte ce premier mouvement d'effroi qu'inspire un si étonnant phénomène. Qu'il contemple avec calme le bouleversement général de ce qui l'entoure; qu'il examine ce spectacle sublime éclairé par les rayons du soleil, les formes des nuages volcaniques, leur couleur et l'inconcevable variété des tons qu'ils produisent. La lumière de l'astre du jour semble, en quelque sorte, atténuer le danger en éclipsant la clarté de la lave embrasée; mais à l'approche de la nuit, tout change de forme et de couleur, les effets du feu se décident mieux. La fumée, éclairée et

reflétée en-dessous, laisse appercevoir son épaisseur. Les pierres et les scories se détachent brillantes sur le ciel, dont les vapeurs sont reflétées par l'incendie volcanique; et si la lune vient mêler sa lumière douce à ces horreurs imposantes, sa teinte argentine et ses effets tranquilles forment un contraste admirable et pittoresque, et ajoutent un charme inconcevable à la richesse de ce tableau. L'artiste ne peut cependant faire des études dessinées ou peintes, que pendant le jour; mais en se pénétrant du désordre et du bouleversement dont il a eté le témoin, sa mémoire lui en retracera tout le détail, et il pourra les représenter avec l'enthousiasme et la vérité nécessaires. M. Valenciennes, qui nous a été d'un grand secours pour cet article et pour quelques autres, parle d'un peintre qui ne s'occupoit qu'à représenter des éruptions du Vésuve; mais comme il ne les faisoit que de pratique, et peut-être même d'avance, il observe avec justesse n'avoir jamais trouvé dans ses ouvrages ce caractère de grandeur et de vérité qui convient à un genre d'effet aussi prononcé que celui des éruptions. Il faut beaucoup de génie, de sensibilité et de mémoire; il faut allier le sang-froid de l'observateur au sentiment inné de la couleur, pour exécuter fidèlement ces bouleversemens de la nature, aussi sublimes qu'ils sont effrayans.

Volière; grande cage où l'on nourrit des oiseaux pour son plaisir. A mesure que le luxe des Romains augmenta, ils ne se contentèrent plus de la volaille ordinaire; mais ils cherchèrent à se procurer des oiseaux rares et étrangers d'une plus petite taille. Pour les avoir toujours sous la main et pour mieux les engraisser, ils construisoient des volières particulières. Voici ce que Varron en dit dans le IIIe chapitre du IIIe livre de son ouvrage *de Re rustica*: « Nos ancêtres ne connoissoient d'autre volaille que des poules et des pigeons, et ils n'avoient point de volières. Les poules et les poulets se promenoient dans la basse-cour, où on les engraissoit. Quant aux pigeons, on les enfermoit dans les greniers ou les étages les plus élevés des *villæ*. Aujourd'hui on se sert de volières, auxquelles on donne le nom grec *ornithon*, et qui souvent sont plus grandes et plus spacieuses que n'étoient autrefois des *villæ* entières, et dans lesquelles on nourrit des grives et d'autres oiseaux ». Dans le chapitre suivant, ce même auteur nous apprend encore qu'il y avoit deux sortes de volières; l'une contenoit les oiseaux destinés à la table; il l'appelle la *volière utile;* et l'autre, la *volière d'agrément:* celle-ci ne contenoit que des oiseaux de chant. La première sorte de ces volières étoit distribuée de la manière suivante. On lui donnoit la forme d'un quarré long, et assez d'étendue pour y renfermer quelques milliers de grives, de cailles, de merles, d'ortolans, etc., qu'on y engraissoit. On donnoit peu d'élévation à la porte, qu'on arrangeoit de manière à pouvoir être facilement poussée de côté et refermée. On n'y pratiquoit qu'un petit nombre de très-petites fenêtres, pour empêcher les oiseaux de voir la plaine, ou les autres oiseaux libres, ce qui, en leur inspirant le desir de jouir aussi de leur liberté, auroit pu les empêcher d'engraisser. On se contentoit de donner à cet endroit assez de clarté pour laisser appercevoir aux oiseaux leurs siéges et leur nourriture. On rendoit la crépissure des murs, et sur-tout l'entourage des portes, très-lisse, pour empêcher les souris et d'autres animaux nuisibles de s'introduire dans l'intérieur. On fixoit tout autour des pieux dans le mur, qui servoient de siéges aux

oiseaux. On appuyoit, pour le même usage, des perches obliquement contre le mur, et on y fixoit, de distance en distance, d'autres perches transversales, de sorte qu'il en résultoit une espèce d'amphithéâtre. A côté de cette volière il y en avoit une autre plus petite, dont les fenêtres et la porte étoient plus grandes, et qui communiquoit avec la première. On l'appeloit SECLUSORIUM. (*V.* ce mot.) En face de la grande volière il y en avoit une autre plus petite, dans laquelle le gardien plaçoit les oiseaux morts, afin de pouvoir tenir compte à son maître du nombre complet des oiseaux. Les *volières d'agrément* étoient des jolis pavillons, au milieu desquels il y avoit ordinairement une chambre ou un petit salon, autour duquel différentes espèces d'oiseaux de chant étoient renfermés entre des filets. Lænius Strabo est regardé comme l'inventeur de ces volières. Il fut le premier qui fit construire un pavillon de ce genre dans une de ses campagnes près de Brundusium, et Lucullus suivit son exemple; il fit construire, dans son Tusculanum, une pareille volière, qui surpassoit de beaucoup l'autre en grandeur. Varron enchérit encore sur l'un et sur l'autre. Près de la ville de Casinum, il avoit fait construire, dans sa campagne, une volière très-belle et très-élégante, dont il fait la description dans le chapitre v de son IIIe livre *de Re rustica.* Plusieurs auteurs ont donné des éclaircissemens sur cette description de la volière de Varron, et ont tâché de la représenter par des gravures; CASTELL en a traité à la p. 19 de son ouvrage intitulé : *The villas of the ancient illustrated.* — *I. A.* DE SEGNER a composé un ouvrage particulier, *de ornithone Varronis;* et GOIFFON a publié des *Observations sur la Volière de Varron;* ces deux mémoires ont été réimprimés par M. SCHNEIDER, à la suite de son *Commentaire,* sur le premier volume des *Scriptores rei rusticæ.* Il est fâcheux que les gravures, jointes à l'ouvrage de Segner, aient été supprimées dans celui de M. Schneider, par la raison qu'elles se trouvent dans l'édition des *Scriptores rei rusticæ,* publiée par GESSNER; à Léips., 1773. Dans cette édition Gessner avoit aussi donné une gravure de cet ornithon, d'après ses idées. Dans la collection des Mémoires en langue allemande de l'Académie des Sciences de Berlin, M. HIRT a inséré, une *Dissertation sur la Volière de Caton à Casinum,* avec laquelle il faut comparer une lettre de M. RODE sur cette dissertation, et la réponse de M. Hirt, l'une et l'autre imprimées dans le premier volume du *Recueil de Mémoires concernant l'Architecture,* pour l'année 1800; à Berlin. M. STIEGLITZ a donné également une description de cette volière, dans le troisième volume de son *Archæologie de l'Architecture des Grecs et des Romains,* p. 274-280, et il y a joint une gravure à la pl. 36. On a exécuté à Malmaison une charmante volière, dont le plan a été tracé d'après une des peintures d'Herculanum.

VOLS; ce mot ne doit s'entendre ici que du mouvement des machines à l'aide desquelles les divinités théâtrales apparoissent subitement sur la scène, ou la traversent avec le vol rapide de l'oiseau. *Voy.* MACHINES DE THÉATRE.

VOLTE, sorte d'air à trois temps propre à une danse de même nom, laquelle est composée de beaucoup de tours et de retours, d'où lui est venu le nom de *volte.* Cette danse étoit une espèce de gaillarde, et n'est plus en usage depuis long-temps.

VOLUME; le volume d'une voix est l'étendue ou l'intervalle qui est entre le son le plus aigu et le son

le plus grave qu'elle peut rendre. Le volume des voix les plus ordinaires, est d'environ huit à neuf tons. Les plus grandes voix ne passent guère les deux octaves en sons bien justes et bien pleins.

VOLUME DES MÉDAILLES. *Voy.* MODULE.

VOLUMEN ; ce mot désignoit, chez les anciens, ce que nous appelons aujourd'hui livre ; il dérive de *volvere*, rouler, dont on a formé rouleau. (*Voy.* LIVRES.) C'est la forme qu'avoient les livres sacrés des Hébreux ; c'est celle que les premiers Grecs et les Romains ont donnée aux leurs ; et c'est encore celle qu'on trouve aux manuscrits déterrés à Herculanum. Le rouleau se rencontre assez souvent sur les monumens. Dans la collection de Stosch on voit, sur une sardoine, Polhymnie, muse de la Rhétorique, tenant à la main un rouleau. Les statues et les bas-reliefs antiques offrent ordinairement un rouleau à la main des rhéteurs et de ceux qui haranguoient. Dans le *Museo Pio-Clementino*, tom. II, pl. 45, Auguste, vêtu de la toge et debout, tient un rouleau, en faisant le geste d'un orateur. *Ibid.* pl. 24, un rouleau semblable est dans la main de Clio, muse de l'Histoire, qu'on voit au Musée Napoléon.

Il est une autre espèce de volume roulé ou rouleau long et étroit, que portent les empereurs et les consuls du bas-empire, sur les médailles, et principalement sur les diptyques. Plusieurs antiquaires ont émis, à cet égard, différentes opinions; mais il est bien plus simple de penser que cet ornement n'est que le rouleau nommé *mappa circensis*, que le principal magistrat élevoit en l'air, pour donner le signal des jeux. *Voy.* DIPTYQUES.

VOLUTES, enroulement en spirale, représentant une écorce d'arbre tortillée ; c'est un des principaux ornemens des chapiteaux ionique, corinthien et composite. Il y a quatre volutes au chapiteau ionique antique, et huit au chapiteau moderne ; il y en a seize au chapiteau corinthien, savoir, huit angulaires et huit plus petites, qu'on appelle hélices ; et enfin il y en a huit au chapiteau composite. Les volutes servent aussi d'ornemens aux modillons et aux consoles. On leur applique différens noms, relativement à la situation et aux divers contours que les anciens lui ont donnés. On appelle *volute angulaire* celle qui soutient les quatre angles du chapiteau, en suivant la courbure de son plan. La *volute arrasée* est celle dont le listel est sur une même ligne dans ses contours ; telle est celle du chapiteau ionique antique. La *volute à tige droite* est celle dont la tige, parallèle au tailloir, sort de derrière la fleur ; telles sont celles des chapiteaux composites des Thermes de Dioclétien à Rome. La *volute à l'envers* est celle qui, en sortant de la tigette, est contournée en dedans. On en voit à Saint-Jean-de-Latran à Rome. On appelle *volute évidée* celle dont les circonvolutions sont détachées les unes des autres par un petit espace vide, ce qui lui donne de la légèreté. La *volute fleuronnée* est celle dont le canal est orné d'un rinceau d'ornement, comme on en voit aux arcs antiques de Rome. La *volute naissante* est celle qui semble sortir du vase par-derrière l'ove et pénétrant l'abaque. La *volute rentrante* est celle dont les circonvolutions rentrent en dedans ; telles sont celles du chapiteau antique de Michel-Ange au Capitole à Rome, et des colonnes qui étoient à la châsse de Sainte-Geneviève à Paris. La *volute saillante* est celle dont les circonvolutions sortent en dehors. La *volute ovale* est celle dont les circonvolutions ont plus de hauteur que de largeur ; telles sont celles des chapiteaux ioniques et composites mo-

dernes. La *volute de parterre* est celle qui est figurée en traits de buis ou de gazon, dans les dessins de parterre.

VOMITORIA, portes de l'amphithéâtre par où l'on entroit pour se rendre aux gradins. L'affluence de la multitude qui passoit par les vomitoires, donna probablement lieu à l'origine de ce nom. *V.* THÉATRE, CIRQUE, DEGRÉS.

VOTIFS (TABLEAUX), chez les anciens, c'étoit la coutume que les naufragés fissent représenter leur malheur dans un tableau. Souvent même ils le pendoient à leur cou; et pour exciter la pitié des habitans des villes où ils passoient, ils en expliquoient le sujet dans des chansons analogues à leur état misérable. D'autres se contentoient de consacrer ce tableau dans le temple du dieu auquel ils s'étoient adressés dans le péril, et au secours duquel ils croyoient devoir leur salut. Ceux qui étoient guéris de quelque maladie, eurent souvent aussi l'usage de consacrer un tableau dans le temple de la divinité dont ils avoient obtenu la santé. Ces tableaux votifs, *tabellæ votivæ*, étant comme le gage d'un vœu fait et acquitté, ils prirent le nom d'Ex-VOTO. (*Voy.* ce mot.) Ils étoient toujours accompagnés d'inscriptions; on en trouve plusieurs dans les recueils de Gruter, de Reinesius et de Boissard. On voit des *tableaux votifs* assez singuliers dans plusieurs églises des pays du midi.

VOTIFS (JEUX); c'étoient ceux auxquels on s'engageoit par quelque vœu. Il y en avoit de publics, lorsque le vœu étoit public, ce qui arrivoit dans les grandes calamités, au fort d'un combat, ou dans d'autres occasions importantes. Ils étoient donnés et présidés par le préteur de la ville, sur un arrêt du sénat. Une médaille de la famille Nonia nous apprend que Sextus Nonius fit célébrer des jeux votifs publics. Une autre médaille prouve aussi qu'on en a célébré en l'honneur d'Auguste, et pour son heureux retour. Il y avoit encore des jeux votifs privés; mais ils étoient donnés par un simple particulier et à ses frais. *V.* SÉCULAIRES.

VOUSSOIR ou VOUSSEAU, est, en architecture, toute pierre taillée en forme de pyramide tronquée, propre à former le cintre d'une voûte d'une arcade. On appelle *voussoir à branches* celui qui a deux branches en fourche, pour faire liaison avec le pendentif d'une voûte d'arête; et *voussoir à crossettes* celui dont la partie supérieure fait un angle pour se raccorder avec une assise de pierres.

VOUTE; on appelle ainsi un plancher de maçonnerie, dont le dessous est fait en arc ou en plate-bande, l'un et l'autre formé de voussoirs ou claveaux, qui, par leur disposition, se soutiennent les uns les autres; on leur donne différentes dénominations, suivant la place qu'elles occupent et suivant leur forme. On appelle *voûtes maîtresses* les principales voûtes d'un édifice; — *petite voûte* se dit de celle qui ne couvre qu'une petite partie, comme une porte, un passage, une rampe; — une *voûte double* est celle qui est construite au-dessus d'une autre, pour raccorder la décoration intérieure avec l'extérieure, ou pour quelqu'autre raison : telle est celle du dôme des Invalides à Paris, et de Saint-Pierre à Rome; — on appelle *voûte cylindrique* ou *annulaire*, celle dont la douelle a le contour de la surface d'un cylindre ou d'un anneau, ou en demi-cercle, et qu'on appelle aussi quelquefois *voûte en berceau*, ou *berceau droit*, ou *voûte en plein cintre*; — une *voûte conique* est celle dont la douelle a la forme de la surface d'un cône, et que les ouvriers appellent *voûte en canonnière* et *trompe*; — une *voûte hélicoïde* ou *en vis*, est celle qui est

cylindrique ou annulaire, mais dont l'axe s'élève en tournant autour du noyau; — on désigne sous le nom de *voûtes mixtes* ou *irrégulières*, celles qui tiennent des espèces précédentes, auxquelles il faut toujours les rapporter; telles sont les voûtes connues sous les noms de *voûte biaise, voûte en limaçon, voûte rampante, voûte de cloître, voûte d'arête, etc.*; — une *voûte sphérique* est celle qui est circulaire par son plan et son profil, et que les ouvriers appellent *cul-de-four, calotte, bonnet de prêtre, dôme*; — une *voûte biaise* est celle dont les murs ne sont pas d'équerre avec la face; — une *voûte en limaçon* est toute voûte sphérique ou elliptique, surbaissée ou surmontée, dont les assises ne sont pas posées de niveau, mais en spirale; — la *voûte rampante* est celle qui est inclinée à l'horizon; telles sont celles qui suivent la pente d'un escalier; — une *voûte en arc de cloître* est celle qui est formée par quatre portions de cercle, dont les angles sont rentrans; on l'appelle aussi *voûte d'angle*; — on appelle *voûte d'arête* celle qui est formée par la rencontre de deux berceaux qui se croisent; — une *voûte en cul-de-four* ou *calotte* est celle dont le plan et le profil sont circulaires; — une *voûte en bonnet de prêtre* est celle qui est circulaire par son plan, mais dont le profil est tronqué au sommet; — une *voûte en plein cintre* est celle dont la courbure est toujours en demi-cercle, ou une portion du cercle; — une *voûte surbaissée* ou *elliptique*, ou *en anse de panier*, est celle dont la courbure est une portion d'ellipse; — une *voûte surmontée* est celle qui a plus de hauteur que le demi-cercle; — on appelle *voûte d'ogive* celle qui est formée d'arcs de cercle qui se coupent: elle est composée de différentes nervures, qu'on nomme *formeret, arc doubleau, croisée d'ogive, lierne, tierceron, pendentif*; on l'appelle aussi *gothique, en tiers-points, à la moderne*; — une *voûte à compartimens* est celle dont la douelle est enrichie de panneaux de sculpture, séparés par des plate-bandes ou de peinture et dorure; — une *voûte en tas de charge* est une voûte sphérique, dont on met les joints de lit partie en coupe du côté de la douelle, et partie de niveau du côté de l'extrados.

L'art de construire des voûtes étoit inconnu aux peuples qui, antérieurement aux Grecs, ont élevé des édifices, du moins on n'en a pas trouvé dans les ruines des édifices des Indiens et des Ægyptiens; on peut donc regarder les Grecs comme les inventeurs des voûtes. Ils ont connu l'art de les construire à une époque très-reculée, ainsi qu'on le voit par quelques édifices étrusques à Volaterra et à Fæsulæ, sur lesquels on peut consulter le *Museum Etruscum* de Gori, tom. III, dissert. I, chap. V, §. 1-6, pl. 4, 5, 6; cela est encore prouvé par les cloaques de la ville de Rome, bâties sous Tarquin l'ancien, par des architectes étrusques; par le trésor de Minyas à Orchomenus, qui étoit un édifice circulaire, couvert d'une coupole, et que Pausanias regarde comme un des édifices les plus remarquables de la Grèce.

Les anciens construisoient les voûtes avec des pierres cunéiformes, ainsi que le font les modernes; les Romains y employoient souvent des briques, quoique le reste de l'édifice fût bâti en pierres. On employoit la brique sur-tout pour faire la voûte qui couvroit des entrées et d'autres passages semblables. Les anciens construisoient aussi des voûtes très-légères et terminées en peu de temps, au moyen de la pouzzolane. Après avoir dressé l'échaffaudage nécessaire pour toute voûte à construire, et l'avoir

couvert de planches, on y versoit un mortier fait de pouzzolane et de chaux, mêlé de fragmens de tuf et de briques, sans s'inquiéter si les pierres se plaçoient d'une façon ou d'une autre. On abandonnoit leur arrangement au hasard. On continuoit ainsi jusqu'à ce que cette couche du mélange de pouzzolane et de pierres eût l'épaisseur convenable, qui, quelquefois, étoit de neuf palmes. On laissoit sécher le tout sur l'échaffaudage, et au bout de quelques jours la voûte étoit construite. On voit des voûtes de cette espèce, à Rome, dans les bains de Titus, de Caracalla, de Dioclétien, dans le Colisée; mais sur-tout dans les vastes ruines de la villa Hadriani près de Tivoli, où on remarque encore les traces des planches de l'échaffaudage. Pour donner plus de légèreté à leurs voûtes, on y employoit souvent, dans l'intérieur, des scories volcaniques du Vésuve, ainsi qu'on l'a observé lors d'une réparation de la coupole du Panthéon; quelquefois on plaçoit, dans l'intérieur de la bâtisse des voûtes, des vases vides, de terre cuite, comme on en voit des exemples aux voûtes du cirque de Caracalla.

Vouter, construire une voûte sur des cintres avec des voussoirs de pierre de taille, ou moëllon, ou brique.

Voyages. L'utilité des voyages est trop généralement reconnue, pour chercher à prouver tous leurs avantages. Dès sa jeunesse, le peintre est à même de les recueillir; c'est à cet âge que l'amour de l'art excite l'enthousiasme qui donne de la force et du courage; c'est à cet âge qu'il peut braver l'intempérie des climats, la rigueur des saisons, et des dangers sans nombre, soit pour étudier et saisir la nature sur le fait, soit pour rechercher les restes des monumens et de l'industrie des hommes dans le monde ancien et nouveau. Le premier voyage d'un artiste devroit être en Ægypte. Ce pays, berceau des sciences et des arts, n'est connu que très-imparfaitement: Maillet, Pococke, Norden, Bruce, Savary et Volney; et dans ce dernier temps, M. Denon et les savans qui composèrent l'institut d'Ægypte, en ont donné des descriptions assez étendues. Mais sous le rapport des monumens, combien il reste encore à desirer! combien restent encore ignorés dans la Haute-Ægypte et sur les confins de la Nubie! Passant de-là en Syrie, un jeune voyageur visiteroit les ruines fameuses de Balbeck et de Palmyre (*V.* ces deux mots), en lui conseillant toutefois de ne point négliger, pour les sites pittoresques, le beau climat de la Palestine. Les îles de l'Archipel méritent quelque attention. Il faut traverser ensuite l'Asie mineure, où l'on rencontre sans doute des sites, des monumens et des ruines dignes du crayon d'un peintre voyageur; et certainement les anciennes villes de Tarse, de Séleucie, d'Antioche et leurs environs, qui n'ont pas été visités par des modernes, doivent recéler des objets précieux à connoître; mais si l'on se contente de suivre la route de Chandler et de M. Choiseul-Gouffier, dans cette partie de l'Asie, on pourra encore faire une collection de ruines et de vües piquantes, qui méritent d'être dessinées. De-là, on pénètre et on s'arrête successivement en Grèce, en Italie sur-tout, et enfin en Suisse. Telle est la route que M. Valenciennes trace au jeune peintre. Il faut lire dans cet excellent écrivain, le plan de ce voyage pittoresque présenté avec le plus vif intérêt dans ses *Élémens de perspective-pratique*, etc. p. 519 et suiv.

Voyage pittoresque. On doit entendre par cette expression tout voyage qu'un artiste entreprend dans tel pays que ce soit, pour y étudier la nature dans toutes ses

productions, pour en recueillir les sites, les vues, les paysages les plus susceptibles de beaux effets; et surtout pour y prendre connoissance des mœurs, des usages, des costumes et des monumens, tant anciens que modernes. Le résultat d'un tel voyage doit être d'abord l'instruction personnelle, et en second lieu, de transmettre la représentation des objets les plus curieux, dans des descriptions accompagnées de peintures ou de gravures exécutées d'après des dessins scrupuleusement exacts. Les principaux et les plus importans voyages en ce genre, sont: *Voyage en Grèce*, par Choiseul-Gouffier; Par. 1 v. in-fol. — *Voyage pittoresque, ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, par *l'abbé* de Saint-Non: Paris, 1781 et suiv. in-fol. 5 vol. — Le *Voyage pittoresque de la France*, par La Borde. — *Voyage pittoresque et historique de l'Italie et de la Dalmatie*, par M. *L. F.* Cassas; Paris, 1802, in-fol. avec gravures. — *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phœnicie, de la Palestine et de la Basse-Ægypte*, avec gravures; Paris, 1799, in-fol. Cet ouvrage, qui paroît par livraisons, n'est point encore terminé. — *Voyage pittoresque de l'Inde*, par *William* Hodges, traduit de l'anglais par M. *L.* Langlès; Paris, 1805, 2 vol. avec atlas. — *Tableaux pittoresques des mœurs, des usages et des divertissemens des Russes, Tartares, Mongols et autres nations de l'empire Russe*, par *J. G. G.* Geissler; Leipsick et Paris, 1804, petit in-fol. Cet ouvrage, dont il n'a encore paru que deux cahiers, est en allemand et en français, avec planches enluminées. — *Voyage pittoresque et topographique dans le midi du pays de Galles, et dans le comté de Monmouth;* par M. Donavan; Lond. 1805. — On peut ranger dans la classe des voyages pittoresques: *Voyage d'Ægypte et de Nubie*, par *Fred. L.* Norden, traduit par M. *L.* Langlès; Paris, 1795 et suiv., in-4°. 2 v. avec atlas. — *Voyage dans la Basse et la Haute-Egypte*, par M. *Vivant* Denon; Par. 1802, in-4°. avec atlas in-fol. Et en général tous ceux dont les gravures offrent des vues, des paysages, des ruines, etc.

Voyageurs; chez les Grecs et les Romains, les voyageurs portoient la chlamyde, l'épée et le pétase. Plaute parle de ce costume. On sait que le pétase est un bonnet rond, plat et d'une forme peu élevée, que Mercure porte d'ordinaire sur les monumens. *V.* Galerus.

Vrai. Le vrai est de l'essence des beaux-arts, et tous les avantages qui lui sont attribués leur appartiennent. C'est par lui seul que l'art peut nous montrer les élémens, les saisons, les climats, les distances, les corps, les habitations, les rangs, les caractères; et c'est lui qui donne les nuances aux passions. Sans le vrai, l'art n'a rien exprimé; il ne peut alors être ni jugé ni senti. Il ne suffit pas d'être copiste insipide pour imprimer à une composition le caractère du vrai, il faut répondre, par une disposition poétique, à l'idée que les spectateurs ont dû se former des sujets ou des personnages qu'on veut leur faire reconnoître. C'est moins pour satisfaire les hommes qui auront connu ses modèles, que pour les peindre aux siècles futurs, que l'artiste doit travailler. Henri IV avoit une stature petite et mesquine, et ce n'est pas ainsi que l'ont représenté Rubens et le statuaire Dupré. Ces artistes lui ont donné une figure noble, fière, et d'un bel ensemble. C'est donc avec raison qu'on a blâmé Pigale d'avoir copié servilement la corpulence lourde et engorgée du maréchal de Saxe. Une proportion bien découplée, des formes vigoureuses et ressenties, eussent beaucoup mieux peint peut-

être à la postérité, et l'ame de ce guerrier, et le physique agile et robuste que l'histoire lui attribuera dans ses descriptions. Pigale n'a pas montré plus de goût, en représentant Voltaire sous la forme d'un vieillard desséché et d'une nature abjecte. Malgré la finesse et la pureté du ciseau d'un autre artiste, peut-être a-t-on aussi à lui reprocher d'avoir présenté le même poète courbé sous le poids des années, assis et drapé en philosophe antique. N'auroit-il pas mieux valu le couvrir simplement de la tunique des poètes anciens, et le montrer debout, l'air inspiré, en un mot, dans cet âge heureux où les traits sont pleins d'un feu si vif. Son attitude élancée concourroit avec sa taille svelte à exprimer le mouvement et la légèreté dont il anima la plupart de ses productions. On voit donc qu'il ne suffit pas de copier indifféremment la nature. On voit qu'il faut la choisir avec sentiment, et que c'est au génie seul à nous faire saisir le vrai. Il n'est qu'une manière d'être vrai pour les yeux, dans l'art du statuaire et dans celui du peintre, c'est d'être vrai pour l'esprit.

Vue en général. On appelle *vue* la représentation d'un site qu'on a faite d'après nature. On dit dessiner, peindre des vues, saisir une vue. Ce terme, comme on le voit, appartient au Paysage. (*Voy.* ce mot.) Néanmoins le genre des vues s'étend à une infinité d'objets particuliers. Une marine, une chaumière, un terrein singulier, des roches, tout cela, lorsque l'étude en est faite sur la nature, s'appelle des vues.

On dit aussi la *vue* d'un château, d'un pont, d'un édifice quel qu'il soit, et même d'une ville entière. Dès-lors vue en ce sens se dit de tout objet en perspective. La plupart des vues des maisons royales de France ont été dessinées et gravées avec succès, entre autres, par Chauveau et Sylvestre. Si la représentation d'un objet est vue du point milieu, on l'appelle vue *de front ;* si elle est prise par le flanc d'un bâtiment, c'est une vue *de côté ;* si elle est prise sur l'encognure d'un bâtiment, on la nomme vue d'*angle ;* si elle est supposée vue d'un point pris en l'air verticalement au-dessus des objets, ce sera une vue *d'oiseau*, ou vue *aplomb*. D'ailleurs on sait qu'en architecture, vue signifie proprement toute ouverture par laquelle on reçoit le jour.

X.

Xénia ; Vitruve appelle ainsi les peintures qui représentent des paysages, des vases avec des fruits, des poissons, etc.

Xénodochium. *V.* Hospices.

Xiphias ; ce mot est un de ceux qui se trouvent sur la pierre appelée le *saphir de Constance*. Cette pierre représente un chasseur qui attaque un sanglier. On lit au-dessus du chasseur : *Constantius Aug.*, et au-dessus du sanglier, *Xiphias*. Au bas il y a une femme couchée, tenant une corne d'abondance ; au-dessus on lit : *Cæsarea Cappadociæ.* Gassendi nous apprend, dans sa vie de Peiresc, que ce savant pensoit que ce saphir représentoit Constance chassant un monstre marin, appelé *xiphias* par Strabon, Polybe, Ælien, etc. Cependant ce mot désigne aussi un poisson nommé ainsi, parce qu'il a, à la mâchoire supérieure, un os qui se prolonge sous la forme d'une épée : c'est notre espadon. Ce nom ne peut donc convenir à l'animal de la pierre, qui est évidemment un sanglier. Le professeur Obertin a cru que c'étoit le nom du graveur ; mais la pierre représente l'empereur Constance chassant un

sanglier près de Cæsarée en Cappadoce ; le nom de Constance est écrit au-dessus du chasseur, celui de Cæsarée au-dessus de la figure qui représente la ville. Xiphias ne peut donc être que celui du sanglier chassé. Ce nom imposé à notre espadon, aura aussi été donné à cet énorme sanglier, à cause de ses défenses redoutables comparées à des épées, du mot grec *xiphos*. La pierre dont il est ici question, appartenoit autrefois au cabinet du roi ; elle est aujourd'hui dans la collection du marquis Fulei-Rimiccini à Florence. On lit le même nom de *xiphias* au-dessous d'un animal de la mosaïque de Palestrine, lequel a la forme d'un sanglier.

Xystarque ; officier chargé de la surveillance des xystes et du stade. Ammien Marcellin lui donne quelque part la pourpre et la couronne pour marques distinctives ; ce qui prouveroit que le xystarque présidoit aux jeux et aux exercices.

Xystes ; le mot grec *xystos* désigne un lieu couvert, destiné aux exercices de la gymnastique ; mais le mot *xystus* des Latins signifie une promenade découverte. Au reste, chez les Grecs et les Romains, les xystes servoient au même usage. *Voy*. Gymnase, tom. 1, pag. 804, et Portique.

Y.

Yeux. *Voy*. Œil.

Yvoire. *Voy*. Ivoire.

Z.

Za, syllabe par laquelle on distingue, dans le plain-chant, le *si bémol* du *si* naturel, auquel on laisse le nom de *si*.

Zanche. *Voy*. Crossette.

Zibeline. *Voy*. Fourrure.

Zodia. *Voy*. Arabesques.

Zodiaque ; personne n'ignore qu'on divise le zodiaque en douze parties, que le soleil paroît décrire tous les ans. Les anciens ont représenté les douze constellations par autant d'animaux, dont elles portent le nom ; mais afin de pouvoir les faire entrer dans peu d'espace, souvent aussi on les a tracées par des caractères abrégés de convention. Il existe plusieurs monumens où le zodiaque a été figuré. Un des plus curieux est le *calendrier rustique*, appelé le *calendrier Farnèse*, parce qu'il appartient à la maison de ce nom. C'est un marbre quarré, dont chacune des faces contient trois signes du zodiaque, et trois colonnes où sont marqués les noms des mois et ceux des divinités tutélaires ; enfin, la longueur des heures équinoxiales et naturelles du jour et de la nuit. On sait que les heures civiles des Romains étoient différentes. Ce marbre servoit de base à un cadran solaire. Les planches 16, et 16 *a* et *b* des *Monumenti gabini*, offrent un monument circulaire composé d'une portion de colonne cannelée, surmontée d'un disque de marbre pentélicien. La surface horizontale n'est pas tout-à-fait plane, mais tout autour règne une bande où sont sculptés douze petits bustes, qui ont la figure en l'air. La bande perpendiculaire, qu'on voit avec ses développemens à la planche 16 *b*, offre les douze signes du zodiaque ; et chaque signe a auprès de lui un symbole sculpté, qui, presque toujours, est un animal, emblême de la divinité qu'on croyoit présider au mois correspondant. Quelques auteurs regardent ce monument comme étant la surface d'un autel rond dédié aux douze grandes divinités, et ils se fondent sur divers passages des anciens et sur les inscriptions. Le calendrier farnésien semble aussi avoir été un autel,

mais de forme quarrée. La disposition des deux monumens dont il s'agit réprouve cette opinion.

Sur le comble de la nef du grand temple de Tentyra ou Dendérah, est bâti un petit appartement, dont un planisphère céleste occupe une partie du plafond. M. Denon, dans son *Voyage en Ægypte*, pl. 130, en a donné le dessin. On y voit les douze signes du zodiaque, entremêlés de figures hiéroglyphiques. On connoît les discussions qui se sont élevées à l'occasion de ce célèbre zodiaque du temple de Dendérah. Ce seroit le plus ancien monument de ce genre, s'il étoit du temps des Ægyptiens libres; mais de fortes raisons portent à penser qu'il a été exécuté sous le règne de Tibère.

Chaque constellation, ainsi que la planète dont elle est le domicile, présidoit à des contrées, à des villes. Plusieurs de celles-ci ont fait graver leur horoscope sur les médailles. Suivant Strabon, le sceau public des Locriens Ozoles, qui habitoient au pied du Parnasse du côté du couchant, représentoit l'étoile nommée *Hesperus*, qui est la même chose que la planète de Vénus. On trouve, en effet, une étoile sur les médailles des Locriens Ozoles et des Locriens Opuntiens, qui habitoient de l'autre côté du Parnasse. Les médailles d'Antioche sur l'Oronte, frappées à différentes époques, représentent un croissant de lune avec un bélier. On le voit aussi sur les médailles de la ville de Cyrrhus en Syrie, au-dessus du fronton d'un temple consacré à Jupiter *Fulgurator*. Suivant Manilius, le signe du bélier dominoit sur la Syrie. Le signe des gémeaux, sous la figure de Castor et Pollux, paroît avec un croissant sur les médailles frappées en Ægypte pour Trajan, Hadrien et Antonin. Beaucoup de médailles frappées par différentes villes, représentent un taureau la tête baissée, un de ses pieds levé, et présentant ses cornes. Les villes qui ont employé ce type, ont voulu sans doute figurer la constellation du taureau. Celle du scorpion se remarque sur plusieurs médailles des rois de Commagène, parce que, suivant le Tétrabiblos, Commagène étoit dans la dépendance du scorpion. Le capricorne se rencontre aussi sur les médailles de Commagène et sur celles de Zeugma, d'Anazarbé et de quelques autres villes. Plusieurs médailles de la ville de Milet offrent au revers un lion qui tourne ses regards vers un astre placé au-dessus de lui. Ce type est le même sur une médaille d'Antonin frappée en Ægypte; on l'a pris, sur celles de Milet, pour un symbole du soleil, dont la tête est gravée sur l'autre côté de la médaille; mais il ne pouvoit être regardé comme le symbole du soleil, que parce que le signe du lion étoit en effet le domicile de cet astre. Pour le complément de cet article voyez Planètes.

L'usage de placer les signes du zodiaque sur les monumens sacrés a continué depuis l'établissement du christianisme. Il y a un zodiaque très-ancien au-dessus de l'une des portes latérales de l'église cathédrale d'Autun, au portail de celle de Vezelay, de celle d'Arras. M. Dupuis a décrit celui de l'église de Paris; M. de Lalande a donné les figures et les détails de celui de l'église de Strasbourg, dans les Mémoires de l'Institut national.

Zona. *Voy.* Ceinture.
Zophorus. *Voy.* Frise.
Zothéca. *Voy.* Niches.
Zygita. *Voy.* Galères.

FIN.

[illegible]

